

Kritische studien zur psychologie der litterature

Rudolph Lothar

Kritische Studien

zur

Psychologie der Litteratur.

Von

Rudolph Lothar.

Breslau
Schlesische Buchdruckerei, Kunst- und Verlags-Anstalt
v. S. Schottlaender.
ig: E. F. Steinacker. 1895. New-York: Gustav E. Stechert.

Rudolph Lothar.

Kritische Studien zur Psychologie der Litteratur.

Von **Rudolph Lothar** ist erschienen in E. Pierson's Verlag, Dresden:

Der verschleierte König. Ein Bühnenmärchen. 2. Aufl. 1892.
Der Werth des Lebens. Ein Mysterium. 2. Aufl. 1894.
Caesar Borgia's Ende. Ein Trauerspiel. 1893.
Rausch. Ein Schauspiel. 1894.

Im Verlage von M. Engel & Söhne, Wien:

Das hohe Lied. Ein dramatisches Gedicht. Mit Illustrationen von Max Levis. 1895.

Im Verlage der Schlesischen Buchdruckerei, Kunst- und Verlags-Anstalt v. S. Schottlaender in Breslau:

Der Wunsch. Ein Märchenspiel in Versen. 1895.

Kritische Studien

zur

Psychologie der Litteratur.

Von

Rudolph Lothar.

Breslau.
Schlesische Buchdruckerei, Kunst- und Verlags-Anstalt
v. S. Schottlaender.

Leipzig: E. F. Steinacker. 1895. New-York: Gust. E. Stechert.

Herrn Dr. Eduard Bacher

in treuer Freundschaft und herzlichster Verehrung

zugeeignet.

Wien, im October 1894.

Inhalt.

I.

Zur Geschichte der Kritik in Frankreich.

Eine Geschichte der Kritik ist noch nicht geschrieben.

Doch ehe die Wissenschaft an die Lösung dieser gewiß in vieler Hinsicht interessanten Aufgabe geht, wird sie sich erst eine Frage vorlegen müssen, deren endgiltige Beantwortung bisher noch nicht erfolgt ist.

Was ist Kritik? Was ist ihr Zweck und was ihr Ziel? —

Die Sprachreiniger haben das Fremdwort „Kritik" mit Besprechung übersetzt, und dieser Ausdruck ist insofern glücklich gewählt, als man sich gemeiniglich unter Kritik in der That nichts Anderes vorstellt, als die Aussprache eines Fachmannes über ein in sein Fach schlagendes Werk, als die Aeußerung seiner Meinung darüber. So sagt denn Brunetière, der hochgeschätzte Kritiker, seit Kurzem auch Herausgeber der Revue des Deux Mondes und einer der jüngsten „Unsterblichen": „Die Aufgabe der Kritik ist immer, zu urtheilen und zu classificiren." Damit giebt er nur der gang und gäben Ansicht von der Aufgabe der Kritik präcisen Ausdruck. Brunetière sieht in der Classification den Endzweck aller Wissenschaft, also in einer classificirenden Kritik eine wissenschaftliche Kritik. Untersuchen wir aber sein Vorgehen — und das Vorgehen aller Kritiker, die sein Princip

theilen — näher, so finden wir, daß jede Classification auf Vergleichen, jeder Vergleich auf Urtheilen beruht. Und diese Urtheile haben nun, je nach dem Standpunkt des Kritikers, eine verschiedene Begründung. Der Aesthetiker wird untersuchen, ob ein Kunstwerk schön oder häßlich, der Moralist, ob es gut oder schlecht ist. Wollen wir also die oben gegebene Definition als wissenschaftlich gelten lassen, so müssen wir uns vorher überzeugen, ob der an die Kunstwerke gelegte Maßstab ein wissenschaftlicher ist. Da müssen wir denn sagen, daß gut und schlecht, schön oder häßlich ebenso wenig wie warm und kalt wissenschaftliche Ausdrücke sind. Die Thermometerscala ist eine Erfindung des Menschengeistes. Es giebt in der Natur ebensowenig eine absolute Schönheit, als es eine absolute Wärme giebt. Schön (resp. gut) ist, was sich mit unseren Begriffen von schön (resp. gut) deckt, und diese unsere Begriffe sind das Resultat von Erziehung, Vererbung, klimatischen und zeitlichen Verhältnissen, im letzten Grunde das Ergebniß gegenseitiger Suggestion. Jedes Ideal ist der erträumte Zustand eines vollkommenen Gleichgewichtes zwischen unserer Innenwelt und der Außenwelt; so erwarten wir beispielsweise vom Glück das Gleichgewicht zwischen unseren Wünschen und deren Erfüllung. Wenn ein Kritiker ein Buch schön oder gut findet, so theilt er dem Leser nur die Scala seiner Begriffe mit; wenn er das Kunstwerk in Bezug auf ein schönheitliches oder sittliches Ideal betrachtet, so zeigt er nur, welches schönheitliche oder sittliche Ideal durch Erziehung, Vererbung 2c. 2c. seine, des Kritikers, Gedankensphäre be-

herrscht. Ein solches Urtheil kann sehr werthvoll sein — aber nur insofern, als es uns über den Seelenzustand des Kritikers unterrichtet. Aber nicht um den Besprecher, um das Besprochene handelt es sich bei der Kritik.

Bevor wir den wahren Zweck der Kritik erkennen, müssen wir uns erst über den Zweck des Kunstwerkes klar sein. Brunetière, der uns als der Typus des zünftigen Aesthetikers gelten mag, bezeichnet die Verkörperung der Schönheit als Ziel der Kunst. Indem nun ein Künstler die Schönheit verkörpern will, sucht er nach dem Ausdruck für das, was seiner Zeit und seinen Zeitgenossen als Schönheitsideal vorschwebt — sein Werk ist also eine Resultirende der Zeit, und nur in dieser Zeit, auf diesem Boden, unter diesen Verhältnissen möglich, so wie eine bestimmte Frucht nur von einem bestimmten Baum in einem bestimmten Boden unter bestimmten klimatischen und anderen Verhältnissen möglich ist. Wir können also sagen, das Ziel der Kunst ist, die Ideale, die in der Volksseele schlummern, zum Ausdruck zu bringen. Die Strömungen, die ein Volk, eine Zeit durchfluthen, in den Künstlern treten sie zu Tage und in ihren Werken sind sie meßbar. Das Erkennen und das Messen jener Strömungen, das Zurückführen derselben auf ihre Quellen, das Verfolgen ihres Laufes und ihrer Verzweigungen ist es, was wir als höchste Aufgabe der Kritik bezeichnen wollen.

Die moderne Kritik stellt sich oft die Frage, für wen der Dichter schreibt? Der Künstler schafft, wie die Blume blüht, ohne daran zu denken, daß man sie pflücken wird

— er schafft in erster Linie für sich. Das Publicum ist sein Werk, wie die Wellenkreise das Werk des Wellenerregers sind. Afterpoeten, die fremde Kreise benutzen, um sich von ihnen tragen zu lassen (nenne man dies nun Nachahmung, Schule oder Manier) gehören nicht zu den volksgeweihten Priestern der Kunst, und ihr Auftreten und der Beifall, den sie finden, bedeuten immer einen Stillstand oder einen Rückgang der Kunstentwickelung. Aufgabe der Kritik ist es, jene Staaten im Staate, das Publicum im Volke zu erkennen und zu umgrenzen, im Beifall einen Gradmesser für die Entwickelung der Volksseele zu finden.

Halten wir uns nun den Zweck der Kunst vor Augen, und sehen wir in der Kritik die Controle, ob und wie dieser Zweck erreicht worden, so ergeben sich zunächst folgende Fragen, die der Kritiker in jedem einzelnen Falle zu beantworten hat, ehe er an die Lösung der allgemeinen Probleme geht:

Was wollte der Künstler sagen? Wie sagt er es? In welchem Verhältnisse steht das Gesagte mit unseren Anschauungen und Gefühlen?

Indem die Kritik die Vorbedingungen der ersten Frage untersucht, d. h. festzustellen trachtet, inwiefern der dem Kunstwerk zu Grunde liegende Gedanke das Seelenproduct des Künstlers ist, fußt sie auf der Psychologie. Die zweite Frage ist rein technischer Natur. Die dritte Frage, die die Verbindung zwischen Cultur und Kunst, d. h. zwischen Geistesströmungen und den Werken, in denen diese zum Ausdrucke kommen, in jedem einzelnen Falle klar legen will, berührt sich mit der Sociologie. In

ihrer Beantwortung liegt die Erkenntniß der Schaffenskraft und Schaffenshöhe der Volksseele. Aus dem Gesagten geht hervor, daß wir in der Kritik das Bindeglied zwischen Naturwissenschaft (Psychologie) und Culturwissenschaft (Sociologie) erblicken. Wir zweifeln nicht, daß die Kritik der Zukunft in diesem Sinne gehandhabt werden wird. Dann wird vielleicht die Zeit gekommen sein, kritisch die Kritik der Vergangenheit zu betrachten. Was heute zur Geschichte der Kritik vorliegt, sind lediglich Bausteine, die der berufene Werkmeister nur mit Vorsicht wird gebrauchen können.

Als einen bloßen Baustein für ein künftiges Gebäude will auch Ferdinand Brunetière den ersten Band seines Werkes: L' Évolution des genres dans l'histoire de la littérature (T. I: L' Évolution de la critique depuis la renaissance jusqu'à nos jours) betrachtet wissen. In diesem Werke beabsichtigt Brunetière die Entwickelungslehre in Litteraturgeschichte einzuführen, weniger weil er die Darwinische Methode als die geeignetste für seine kritischen Zwecke ansieht, als weil er darin eine Alles erfassende Strömung der Zeit erblickt, der er folgen will. Aber ehe er daran geht, in seinen Vorlesungen (denn auf der Hochschule ist das Buch entstanden) an das Studium der Dichtungsarten zu gehen, an die Darlegung ihrer chronologischen und genealogischen Reihenfolge, ihrer ästhetischen Verbindung, ihrer Gesetze — will er, wie um sein Handwerkszeug zu prüfen, die Entwickelung der litterarischen Kritik in Frankreich in raschen Zügen darstellen.

Brunetière zufolge entspringt die Kritik aus der Philologie und eine Geschichte der Kritik müßte also mit einer Geschichte der humanistischen Bestrebungen beginnen. Nachdem er also den Ursprung der Kritik im Italien des XV. Jahrhunderts, im ersten Dämmern der Renaissance gesucht, sieht er in Du Bellay, der zuerst das classische Alterthum der französischen Litteratur als Muster aufgestellt (mit der für den Anfang des XVI. Jahrhunderts charakteristischen Vorliebe für das Griechische), in Scaliger mit seiner die Alleinherrschaft des Lateinischen einleitenden Poetik die Bahnbrecher für Malherbe, dessen große Bedeutung für die Technik der französischen Poesie er in dessen Beschäftigung mit dem Alterthume findet. Auf dem römischen Classicismus steht, d. h. thront auch Boileau, der Obergott der ästhetischen Kritik in Frankreich. Ueber zwei Jahrhunderte hinweg reicht Brunetière dem Dichtmeister die Hand, sichtlich bestrebt, in der Boileauschen Aesthetik, diesem Vernunftcultus des Natürlichen, den Vorläufer, wenn nicht gar das Ideal des Naturalismus zu erblicken. So sieht er auch den Streit zwischen Boileau und seinen Gegnern Perrault und Fontenelle, den berühmten Streit zwischen den Alten und den Modernen, dessen Schlachtruf lautete: hie Classik, hie freie nationale Kunst! noch in der Gegenwart fortdauern. Und er macht aus seinen Sympathien in diesem Streite kein Hehl. Er verfolgt die Boileau'schen Theorien durch's XVIII. Jahrhundert bis in die neue Zeit in allen ihren Verkörperungen in Büchern und Menschen. Aber er zeigt uns auch, wie andere kritische Theorien auftauchen, sich entwickeln, Ge-

stalt und Bedeutung gewinnen. Beim Abbé Dubos (1419), bei Montesquieu erscheint schon die Frage nach dem Einflusse des Milieu auf das Kunstwerk, Diderot, der mit den Künstlern fühlt, sich nicht über ihr Fühlen stellt, dessen Nerven vor dem Nahen des XIX. Jahrhunderts zittern, ist ein Vorläufer des Realismus, und ehrlich ist Brunetière's Haß ihm gegenüber. Seltsamer Weise vernachlässigt Brunetière Grimm, den ersten impressionistischen Kritiker, der, den Zusammenhang des Milieu mit der Litteratur, den der Culturgeschichte mit der Geschichte der Kunst erkennend, ein Vorläufer Henri Taine's zu nennen ist. Brunetière faßt die Entwickelung der Kritik bis zum XIX. Jahrhundert in den Worten zusammen: „Zuerst philologisch, dann exegetisch und apologetisch, sozusagen, sahen wir die Kritik dogmatisch werden mit Boileau, höfisch mit Perrault, ästhetisch mit Voltaire und Diderot, historisch endlich mit Laharpe." An der Schwelle unseres Jahrhunderts steht Rousseau, mit dem die Revolution in der Litteratur zum Durchbruch kommt, der den Zwang der Regeln verwirft, seinen natürlichen Trotz den Gesetzen entgegenstellt. Sein Individualismus verlangt, daß im Menschen nicht das Allgemeine, sondern das Besondere (was den Einzelnen eben von der Allgemeinheit unterscheidet) entwickelt werde. Indem er diesen Satz auf die Kritik anwendet, sucht er der Individualität des Dichters und der Dichtung gerecht zu werden. Brunetière zeigt uns den Einfluß Rousseau's bei Mme. de Staël und Chateaubriand, zeigt uns, wie Beide ohne Rousseau nicht denkbar sind. Mme. de Staël ist es, die mit Eifer die

Wechselwirkung zwischen Cultur und Kunst zu ergründen sucht. Inzwischen sehen wir die historische Schule an Boden gewinnen. Villemain, Guizot, und Cousin erkämpfen der Kritik Rang und Stellung unter den historischen Disciplinen. Und Villemain beweist am XVIII. Jahrhundert, wie jede Litteratur der Ausdruck ihrer Zeit ist. Sainte-Beuve endlich führt das Porträt des Dichters in die Besprechung seiner Werke ein, beschäftigt sich mit der Physiologie des Autors, um von dieser auf dessen Psychologie zu kommen. Die Naturgeschichte der Geister — bei Sainte-Beuve kaum mehr als eine Metapher, wird bei Taine zum Angelpunkt seines Systems. Und alle die Gedanken die von Abbé Dubos, Montesquieu, Rousseau, Mme. de Staël, Villemain, Sainte-Beuve in dunklem kritischen Drange mehr geahnt als ausgesprochen wurden, in Taine gelangen sie zu einheitlicher, zielbewußter Form; er faßt sie in dem Grundsatze zusammen: „die menschlichen Werke zu betrachten als Thatsachen und Producte, deren Charakter und Ursachen man zu untersuchen hat."

Brunetière sieht die Nothwendigkeit des Zusammenhanges zwischen Cultur und Litteratur nicht ein, ja er möchte sogar gelegentlich das Gegentheil beweisen. Dabei scheint er aber zu vergessen, daß es in jedem Volk und zu jeder Zeit verschiedene, oft entgegengesetzte Strömungen giebt, die in den Künstlern natürlich zu verschiedenem, oft entgegengesetztem Ausdrucke kommen. Aehnliches meint wohl Renan, wenn er sagt: „Man gehört seinem Jahrhundert und seiner Rasse an, selbst wenn man gegen sein Jahrhundert und seine Rasse reagirt." Taine sucht die

Gesetze, welche das Auftreten der Künstler zu Ursachen hat. Brunetière entgegnet, daß das Wesen eines Gesetzes in einer Voraussicht oder einer Macht bestünde, man aber bisher weder einen Racine voraussehen, noch schaffen konnte. Brunetière leugnet Taine gegenüber den Einfluß der Rasse, den Einfluß des Milieu; nur den Einfluß des Augenblickes läßt er gelten, ja, sieht in ihm den einzig ausschlaggebenden. Und wenn Brunetière Wechselwirkungen anerkennt, so sind es lediglich solche zwischen Kunstwerk und Kunstwerk.

In der Bekämpfung der Taine'schen Methode wie überall dort, wo Brunetière Front macht gegen einen Kritiker oder eine Theorie, treten uns am besten Brunetière's eigene Theorie und kritische Arbeitsweise entgegen. Kritik als Werthschätzung und Classification der Litteraturwerke betrachtet, ist der Grundgedanke seines Systems. Dazu bedarf er eines Werthmessers, und dieser ist für ihn die französische Classik. Racine und seine Zeitgenossen sind die Bürgen für sein kritisches Urtheil. Und es ist bemerkenswerth, wie in Brunetière zwei gleiche Strömungen, deren Quellen doch in ganz verschiedenen Zeiten liegen, sich vereinigen. Boileau, durchdrungen von dem lateinischen Cultus der Form, legt in seiner Poetik das Schwergewicht auf diese, er selbst der Ausdruck einer Zeit, in der das Aeußerliche, die Etikette, die Form Alles galt. Und heute, am Ausgang des XIX. Jahrhunderts sehen wir wiederum einen Triumph der Form! Zum Theile beruht die jetzige Herrschaft der Form auf der Romanik, die so sehr das Aeußerliche zum Gegenstande ihrer Dichtung machte. Die Erkenntniß der

Natur, die Lust am Schildern, die Freude an Farbe und Form, lauter Errungenschaften des XIX. Jahrhunderts und das Wesentliche des Romantismus ausmachend, haben mächtig dazu beigetragen, die Form über den Inhalt zu erhöhen. Charles Morice, ein Führer des modernen jungen Frankreich, hat Recht, wenn er sagt: „In allen Dingen spannt man — der Volksausdruck ist so richtig! — den Pflug vor den Ochsen. Der Pflug ist vervollkommnet, die Ochsen verkommen. Niemals wurden die Mittel so studirt wie heute; das Ziel ist gleichgiltig geworden." Man nennt unsere Zeit das Jahrhundert der Technik, und auch in der Kunst verdient es diese Bezeichnung. So stützt sich Brunetière's Kritik, die vor Allem das Aeußere des Kunstwerkes in's Auge faßt, einerseits auf das XVII. Jahrhundert, andererseits wird sie von der Denk- und Empfindungsweise der Gegenwart getragen. Boileau ist die Brücke, die Brunetière mit dem classischen Rom verbindet. In lateinischer Tradition wurzelt er mit einem guten Theil seiner Anschauungen. Auch der gänzliche Mangel an Nervosität berührt uns römisch — wir möchten fast sagen, Brunetière verstehe die Nervosität des Jahrhunderts gar nicht, stehe unserer Zeit in dieser Beziehung fremd und theilnahmslos gegenüber. Und deswegen ist er ein verständniß- und theilnahmsloser Richter — und Richter zu sein, ist ja sein Bestreben! — allen Werken gegenüber, die in der erhöhten Reiz- und Empfindungsfähigkeit unserer Nerven die Grundbedingung ihres Entstehens haben. Der französische Impressionismus, die russische Mitleidsromantik sind nervöse Erscheinungen,

und gerade sie zählen zu den bemerkenswerthesten Producten der Zeit. Noch eine andere Eigenschaft seines Geistes scheint Brunetière aus dem alten Rom überkommen zu haben: das strenge Verdammen der „Welt", die geringe Achtung vor der Bedeutung der Frau. Ein Dichter, eine Litteratur, die der „Welt" und insbesonders den Frauen gefallen, sind schon darum für Brunetière werthlos, und er hat für solche Modelieblinge, für diese Berserade, Quinault, Preciösen und Modernen nur eine Geberde des Mitleids. Ja, er geht so weit, den Einfluß der Frau verderblich für die Litteratur zu finden, und bei jeder Stillstands- oder Verfallsepoche möchte er rufen: cherchez la femme! Racine und Molière haben deswegen nicht die Tiefe von Shakespeare und Goethe erreicht, weil sie den Frauen gefallen wollten, dem Geschmack der Menge, d. h. der „Welt", gefolgt sind!!

So wurzelt Brunetière mit dem Kreise seiner Vorstellungen in einer fernen Zeit, an die er sich durch Veranlagung und Studium enge angeschlossen hat. Da aber der Kreis seiner Erfahrungen nothgedrungen in der Gegenwart liegt, so steht er auch unter dem Einflusse der Strömungen, die diese bewegen. Er ist Pessimist, weil unsere Zeit pessimistisch ist, er liebt Paradoxe, weil unsere Zeit das Paradoxe bevorzugt. Der Geist braucht immer ein Spiel, um seine Spann- und Schnellkraft zu erproben und zu üben. In früheren Zeiten dienten diesem Zwecke Casuistik und Dialektik; heute dient diesem Zwecke das Paradoxon. Der Chauvinismus seiner Landsleute ist an Brunetière nicht spurlos vorübergegangen. Er ist in seinem

Sache zünftig gesinnt, weil alles Zunftwesen wieder zu erwachen scheint, als Reaction gegen die Freiheit der Gewerbe und der Künste. Und der Satz: „Man darf über die Kunst nicht urtheilen, ohne eine lange und gründliche Erziehung des Geschmackes, braucht man dazu auch keine Fähigkeiten, so doch mindestens eine Lehrzeit" ist ihm von einer Zeit dictirt, die weniger auf die Fähigkeiten als auf die Lehrzeit, (und auf ein dies bestätigendes Zeugniß) sieht.

Brunetière schreibt außerordentlich klar und deutlich. Seine eigenen Ansichten treten dem Leser faßlich entgegen, und auch die Ideen, die der Kritiker bekämpft, sind in festen Zügen gekennzeichnet. Der durchsichtige, knappe und bündige Stil verräth die Meister der französischen Prosa, die ihn gebildet haben. Wenn man damit die überkünstelte mystisch-dunkle Schreibweise der Modernen vergleicht, kommt man so recht zum Bewußtsein, wie sehr die französische Litteratur von heute sich von der des XVII. Jahrhunderts entfernt hat.

Brunetière, der, wie gesagt, die Kunstwerke an und für sich losgelöst vom Volke, das sie hervorgebracht, betrachtet, hat kein Auge für die Strömungen, die dieses durchfluthen. Doch liegt in diesen allein Ursache und Bedingung der Kunst und der Künstler. Diesen Satz legt Ernest Tissot seinem Buche: Les Évolutions de la critique française zu Grunde. Er will die moderne französische Kritik und deren Entwickelung in ihren Haupttypen und nach ihren Methoden schildern. Vor die Frage gestellt, worin die Ursache dieser reichen und vielgestaltigen Entwickelung der Kritik im heutigen Frankreich liegt, sieht

er als dominirende Erscheinung der letzten zwanzig Jahre eine Abnahme der Phantasie, eine Ausbildung des analytischen Verstandes. Ein Analytiker ist auch er und bemüht sich, mit dem Hilfsmittel wissenschaftlicher Analyse die Arbeits- und Denkweise unserer Zeit in ihren Kritikern zu studiren. Aber auch er glaubt, die Classification nicht entbehren zu können. Er theilt die Kritik nach ihren Methoden ein und zwar in

I. Die litterarische Kritik, die „Kunstwerke vom Standpunkt der Aesthetik betrachtet, sie nach ihrer äußeren Form beurtheilt, die sie vollkommen oder unvollkommen findet, je nachdem sie den Moralgesetzen entsprechen oder nicht". (Brunetière, Jules Lemaître.)

II. Die moralische Kritik, die „die Kunstwerke vom sociologischen Standpunkte betrachtet, sie beurtheilt nach ihren Wirkungen, die sie gesund oder ungesund findet, je nachdem sie den Moralgesetzen entsprechen oder nicht". (Barbey d'Aurevilly, Edmond Scherer.)

III. Die analytische Kritik, die, „ohne die ästhetische Prüfung zu vernachlässigen, ohne die sociologische Untersuchung zu verachten, im Kunstwerk Wirkungen sieht, die vor Allem eine schöpferische Intelligenz, das Milieu, in dem sich diese Intelligenz entwickelt hat, die Race, der sie entsprungen ist, zu directen Ursachen haben. Im Werke diese Intelligenz, dieses Milieu, diese Race erkennen, ist ihr Ziel." (Paul Bourget, Emile Hennequin.)

Letztere kritische Methode, die direct auf Taine zurückgeht, wendet Tissot bei seinem Buche an. Er sucht die Strömungen unserer Zeit kennen zu lernen, soweit die

Analyse der einzelnen Kritiker und ihrer Werke ihm über diese Aufschluß giebt. Um eine Entwickelungsgeschichte der französischen Kritik zu geben, um uns den Werdegang des kritischen Geistes zu zeigen, hätte er auch schildern müssen, wie die einzelnen Strömungen sich berühren und verstärken, sich kreuzen und brechen, wie sie entstehen und wie sie verrinnen. Er hätte die Fäden, die er entdeckt und bloßgelegt, in sicherer Hand zusammenfassen, zu einem starken Gewebe verknüpfen müssen — zur analytischen Methode die synthetische Betrachtungsweise fügend. Dann wäre freilich die oben angeführte Classification unmöglich gewesen, denn es hätte sich ergeben, daß die gleiche Strömung Aesthetiker, Moralisten und Analytiker ergreift, allerdings mit verschiedenen Berührungscoëfficienten.

Wir wollen, wenn auch nur flüchtig skizzirend, versuchen, unsere Meinung zu erhärten, indem wir an einzelne Strömungen, die Tissot in seinem Buche, jede für sich und ohne auf den Zusammenhang mit anderen in gleicher oder entgegengesetzter Richtung fließenden zu achten, bespricht, synthetisirend herantreten.

Die Eisenbahnen, d. h. die Möglichkeit, rasch und billig die Länder zu durchqueren, die gesteigerten Handelsbeziehungen unter den Völkern, die internationalen Ausstellungen und Feste &c. haben den Kosmopolitismus großgezogen. Der Kosmopolitismus mit seinem weiten gern die ganze Welt umschließenden Blick steigert in immer wachsendem Maße die Summe der äußeren Eindrücke und gleichzeitig die Empfänglichkeit für diese. Die Geister, die von dieser Strömung erfaßt werden, sind weit em-

pfänglicher für andere Strömungen als jene, die im starren Erz des Patriotismus, das ihre Brust umschließt, ein Bollwerk nach außen suchen und finden. Aber aus diesem selben Erz sind die Pfeiler nationaler Kunst geschmiedet, jener Kunst, deren Gebäude heute immer mehr und mehr verödet. Tissot hat den Kosmopolitismus als Factor in Paul Bourget's Werken erkannt, nachdem er analytisch schon die Sensibilität und den Hamletismus in diesen gefunden. Wie aber hängen diese drei Factoren unter einander zusammen? Wie treten sie bei anderen, anders gearteten Naturen auf? Auch Edmond Scherer ist Kosmopolit. Doch bei Scherer führt die Beschäftigung mit den Strömungen der Welt zu einem engeren Sichverschließen, einer räsonnirenden Weltanschauung einerseits, zu einem harten Skepticismus andererseits. Der Skepticismus des Gläubigen (und Scherer war ein Gläubiger, als Kritiker wie als Mensch ein orthodoxer Calvinist) ist aber der Hamletismus des Denkers. Der fatalistische Zweifler auf Helsingör war Kosmopolit — und kosmopolitisch ist Paul Bourget's Hamletismus in Lackschuhen, das Monocle im Auge, die Gardenia im Knopfloch. Und so stehen sich auch Paul Bourget und Edmond Scherer, durch Tissot's Classification getrennt, näher, als Tissot, gestützt auf die Ergebnisse seiner Analysis, selbst wohl ahnt.

Aber noch eine andere Strömung der Gegenwart begünstigt die Skepsis. Der Wissensdurst unserer Zeit, ausgerüstet mit allen Waffen der Naturwissenschaft und der Technik, muß Halt machen vor den Schranken alles Wissens; und angesichts des Ewig-Unfaßbaren bemächtigt

sich der im tollen Jagen nach Erkenntniß Entflammten ein Schauer, der sich in erhöhtem Zweifel oder in erhöhtem Glauben äußert — in Skepsis oder in Mystik. Und so geht denn, gleichsam der skeptischen Strömung parallel, ein gewaltiger, gläubiger Zug durch das weltliche Paris. Der Materialismus hat enttäuscht, der Glaube soll entschädigen. „Die Domäne der Kunst ist das Absolute — das Absolute offenbart sich in der Religion am Anfang, in der Metaphysik am Ende, daher die Kunst auf Religion und Metaphisik beruhen muß." So verkündet Charles Morice, den wir schon citirten, das neue Dogma. Die Jünger dieser Lehre predigen, daß die antiken Culturen zu Grunde gingen, weil die Mysterien entweiht wurden — also Rückkehr zu den Mysterien, die Wahrheit verhüllt mit dem Schleier des Symbols, das Ideal gesucht hinter dem Schleier, der die ewige Wahrheit verbirgt! Und dieser idealistische Zug, gleichzeitig verstärkt durch eine Reactionsströmung gegen die naturalistische Kunstrichtung, ist so stark, daß Wenige im modernen Frankreich von ihm unberührt bleiben, die am allerwenigsten, deren Blick nach innen, nicht kosmopolitisch nach außen gerichtet ist. Barbey d'Aurevilly, der letzte nationale Romantiker, der, ein später Kreuzritter, zu Felde zog gegen Demokratie, Materialismus und Realismus, ist in ihm aufgegangen, Paul Bourget hat er gestreift, seine mimosenhafte Sensibilität gelegentlich zu krankhafter Ekstase umsetzend.

Doch eben dieser Sensibilität begegnen wir nicht bei Bourget allein. Es ist dies eine andere unsere Zeit mit breiter Fluth durchziehende Strömung, die sowohl in

Jules Lemaître's geistvollen Impressionismus, als in Barbey de'Aurevilly's Mystik, als in Emile Hennequin's scharfsinniger Analyse zu Tage tritt. Es ist dies weniger eine Fähigkeit unseres Geistes als unserer Nerven, die bei dem geringsten Anlaß vibriren; es ist keine gemüthliche Empfindsamkeit, die unserem ausgehenden Säculum ihr Gepräge aufdrückt. Wir möchten diese Strömung Feminismus nennen, denn es ist uns, als äußere sich das Streben des Weibes nach Macht, der Wettbewerb der Frau mit dem Manne darin, daß sich weibliche Ueberempfindlichkeit in Schauen, Genießen Denken und Fühlen dem Manne mittheilt, ihn erobert. Eine nervös veranlagte Individualität wie Bourget geht in dieser Strömung auf. Man kann bei Bourget beobachten, wie diese vom Weibe ausgehende Welle ihn wieder zum Weibe zurückführt, ihn fortwährend dazu treibt, das Weib und das weibliche Herz mit wonnigem Leid zu analysiren. Andere Naturen, die frei sind von der Krankheit des Jahrhunderts, lassen den mittelbaren Einfluß der Strömung erkennen, heiße diese nun Pessimismus oder anders. Es ist eine physiologische Thatsache, daß der Mensch für Schmerz empfänglicher ist, als für Freude, seinen Geist weit mehr auf die Betrachtung, die Rückverfolgung des Schmerzes auf seine Quellen richtet, als auf die Untersuchung freudiger Eindrücke. Eine erhöhte Empfänglichkeit — eines Individuums wie einer Zeit — erhöht also in erster Linie die Empfänglichkeit für den Schmerz, für das Bittere und Harte des Lebens, begünstigt in erster Linie den Pessimismus. Denn Pessimismus ist

keine Sache der Vernunft oder des Verstandes, sondern des Gefühls. „Man kommt als Pessimist zur Welt, man wird es nicht," sagt Tissot, wie er den Pessimismus Brunetière's bespricht. Aber er sagt uns nicht, wie dieser Pessimismus zwei so entgegengesetzt scheinende Naturen wie Brunetière und Bourget verbindet.

So versäumt es leider Tissot, die Strömung, deren Erkenntniß er seiner analytischen Betrachtungsweise der einzelnen Kritiker verdankt, uns in ihrer Stärke, ihrem Verlaufe, ihren Producten beim Begegnen mit anderen Strömungen zu zeigen — die gewonnenen Resultate seiner Forschung zu einem klaren Bilde zu vereinigen. Sein Buch, für Jeden, der daran interessevoll herantritt, eine Fülle Material bergend, bietet uns sechs mit Verständniß und Feinfühligkeit gezeichnete Porträts, aber keine Entwickelungsgeschichte der französischen Kritik. Wir haben gesehen, wie zwei von Tissot getrennt dargestellte Individualitäten von gemeinsamem Standpunkte aus betrachtet werden können. Wir wollen nun auch zeigen, wie das Band, mit dem Tissot zwei Individualitäten verknüpft, lose geschlungen ist. Tissot stellt Jules Lemaître — den er geistvoll den Don Juan der Kritik nennt, der bald den Alten, bald den Jungen ein freundliches Wort zuflüstert — mit Brunetière zusammen, Beide als Vertreter der „litterarischen Kritik" bezeichnend. Und doch — wie verschieden sind diese beiden Männer gerade in ihrer Methode. Der eine urtheilt nach einem starren Dogma, im Vertrauen auf einen überzeugten Autoritätsglauben, der andere vertraut nur seinem Geschmack, läßt sich un-

bekümmert um Dogma und Theorien nur vom Eindrucke leiten, den ein Buch auf ihn gemacht. Lemaître „sieht in der Kritik die Kunst, die Bücher zu genießen und mit ihrer Hilfe seine Empfindungen zu bereichern und zu verfeinern". Lemaître ist mit einem Wort Impressionist. Wir haben oben Impressionismus eine nervöse Erscheinung unserer Zeit genannt. Wir stehen nicht an, darin eine Hauptströmung der Gegenwart zu erblicken, die sowohl allein als besonders dort, wo der Feminismus sie verstärkt, wie keine andere geneigt und geeignet ist, Künstler und Kunstwerke hervorzurufen. Wie kommt es nun, daß Tissot von dieser Strömung nicht spricht, bei seiner so gewissenhaften Analyse nicht auf ihre Spuren stößt? Wir können auf diese Frage eine doppelte Antwort geben. Erstens verwechselt Tissot — und mit ihm die meisten Kritiker Frankreich — diese Strömung mit einer anderen, des modernen mit dem Dilettantismus, der aber eigentlich gar keine Strömung ist, sondern nur das immer und immer wiederkehrende Product sich begegnender Wellen. Der Dilettantismus ist eine moderne Arbeitsweise, zwar ein Kennzeichen unserer Zeit, aber keine dieselbe durchziehende Strömung. Lemaître neigt zu dilettantischer Methode, weil er Impressionist ist. Zweitens ist Tissot selbst zum nicht geringen Theile vom Impressionismus ergriffen, und dieser ist es sogar, der seinem Buche einen markanten Charakter giebt, besonders an jenen Stellen, wo der Kritiker zurücktritt, um dem Menschen, dem Künstler das Wort zulassen.

Was aber heißt Impressionismus? Es ist dies die Fähigkeit, das durch die Sinne Empfangene sofort in

Gefühle umzusetzen und aus diesen Gefühlen erst die Gedanken erstehen zu lassen. Weil aber die verschiedenen Einzelheiten, aus denen z. B. ein Bild zusammengesetzt ist, nicht gleich stark auf unsere Sinne wirken, so ist es eine fast regelmäßige Folge impressionistischer Anschauung, daß ein Detail, für das eines unserer Sinne besonders empfänglich ist, das stärkste Gefühl auslöst und alle Gedanken gleichsam in sich einsaugt. Sollen wir nun das Geschaute in Tönen, Worten oder Farben wiedergeben, so werden wir demgemäß nicht alle Details in gleicher Weise — wie der Naturalismus es verlangt — sondern dasjenige, das uns am meisten berührt, als die anderen dominirend darstellen. Der impressionistische Maler, der in einem Mädchengesicht einen violetten Ton entdeckt, ist im Stande, ein violettes Porträt zu malen, der Dichter, dessen Herz bei den Liebeslauten der Menschen mitschwingt, wird uns die Welt darstellen als einzig und allein von der Liebe beherrscht. Der Kritiker endlich wird sich durch die verwandten Saiten, die ein Buch in ihm angeschlagen, in seinem Urtheile beeinflussen lassen. Es ist selbstverständlich, daß die Gedanken, die eine Anschauung in uns erwecken sollen, auf ihrem Umwege über die Gefühle eine eigenthümliche Ablenkung erfahren. Das giebt impressionistischen Kunstwerken, die wirklich Kunstwerke sind, einen eigenthümlichen Reiz, der Keinem fremd ist, der z. B. Pierre Loti gelesen. Wenn wir nun die anderen Strömungen unserer Zeit: das Weltbürgerthum (mit der Fülle immer neuer Anregung zum Schauen und Empfangen), den Feminismus (der die Gefühlsfähigkeit so unendlich ver-

feinert), die Herrschaft der Form über den Inhalt (als maßgebenden Factor bei der Wiedergabe des Geschauten), im Begegnen mit diesem Impressionismus betrachten, so ergeben sich als Producte unsere impressionistischen Künstler, Dichter und Kritiker. Die Differenzirung ergiebt sich, je nachdem im betreffenden Individuum die eine oder die andere Strömung zur Macht gelangt.

Auch der deutsche Kritiker ist ein Product dieser Strömungen. Nur fehlt hier fast gänzlich der eine Factor, der Feminismus — dafür wirkt ein anderer nachdrücklich auf ihn ein. Und dieser andere ist — wir wählen diesen Ausdruck, weil uns ein anderer leider nicht zu Gebote steht — der Journalismus. Es wäre eine höchst dankbare Aufgabe, das Verhältnis der Zeitung zur Litteratur historisch zu beleuchten. Ein junger und frischer Kritiker, Charles Le Goffic, behauptet in seinem Buche Les Romanciers d'aujourd'hui (Paris, L. Vanier 1890), daß die Presse an dem Niedergange der Novelle schuld sei. Vor Zeiten galt die Novelle als eine der höchsten Kunstleistungen, jetzt ist durch die starke Nachfrage von Seiten der Zeitung und durch die dadurch forcirte Production, die die Kraft des Einzelnen übersteigt, aus dem Juwel eine Nippes-Figur geworden. Die Form muß den Inhalt ersetzen — an der Stelle echter Kunst tritt glänzende Technik. Dasselbe läßt sich mutatis mutandis auch von der Kritik sagen, insbesondere von der Zeitungskritik in Deutschland wie in Frankreich. Auch in unseren kritischen Feuilletons — und bei uns begegnet man leider die litterarische Kritik selten in anderem Gewande — triumphirt die Form über den In-

halt. Das meisterhafte Feuilleton läßt den Gedanken an die schwache Kritik schier gar nicht aufkommen. Der Schriftsteller begegnet dem Wunsche des Lesers. Auch dieser will vor Allem Form!, schöne Form, auch dieser zollt der Technik vor Allem seine Bewunderung — und auch dieser wird vom Impressionismus getragen. Er will den Eindruck kennen, den ein Kunstwerk hervorzurufen im Stande ist, und der impressionistische Kritiker giebt den Eindruck und Nichts als den Eindruck wieder, den er empfangen. Und ist er ein Meister seines Faches, so gelingt es ihm auch, seinen Eindruck seinem Leserkreis zu suggeriren. Die Weltherrschaft des Journalismus, die Macht der Zeitung liegt ja in der Suggestion — Suggestion in politischer, wirthschaftlicher, künstlerischer Beziehung.

Sainte-Beuve bemerkte einmal, es sei eine Bedingung für ein kritisches Genie, keine eigene Kunst, keinen eigenen Stil zu haben. Er meinte damit, daß der Künstler im Kritiker zurücktreten müsse vor dem Forscher. Gerade das Umgekehrte ist in der heutigen Kritik der Fall: der Kritiker will vor Allem Künstler sein. Selten trug die Kritik prächtigeres Gewand als im modernen Feuilleton. Beißender Witz, funkelnder Geist, ein blendender Reichthum der Sprache helfen dem Feuilletonisten, seinem Impressionismus Ausdruck zu geben. Wo impressionistische Betrachtungsweise sich mit dem Theater beschäftigt, mag sie am Platze sein, denn die Schauspielkunst will impressionistisch wirken, will uns die Gedanken des Dichters auf dem Umwege über unsere Gefühle vermitteln; wo sie aber — und zwar meist mit der dilettantischen Methode im

Gefolge — an ein Buch, an ein Kunstwerk herantritt, zeigt sie sich in ihrer wissenschaftlichen Werthlosigkeit. Deutschland besitzt zur Zeit mehrere Theaterkritiker allerersten Ranges — aber giebt es auch bei uns echte und wahre Kritik für das Buch und dessen Bedeutung?

Tissot hat sich als Mensch vom Impressionismus nicht frei zu halten gewußt — dazu ist die Strömung zu stark; als Kritiker hat er fast, ohne es zu wissen, den Kampf, wenn auch nicht in allen Punkten bestanden. Vielleicht deshalb, weil er im Journalismus nicht seine Kraft verloren. Beide Kritiker der Kritik, die wir in vorliegenden Zeilen besprochen, Brunetière so wenig wie Tissot, haben aber der Zeitungskritik gebührende Beachtung geschenkt. Und doch gebührt ihr diese im hohen Grade. Die Zeitung ist dem Historiker unserer Cultur das wichtigste Document. Er wird darin, gespiegelt in der Strömung des Journalismus, fast alle Stömungen unserer Zeit erkennen und beobachten können. Und vor Allem wird er darin ersehen, wie in unseren Zeitläuften Kritik getrieben und gehandhabt wurde.

II.

Neue Litteraturströmungen in Frankreich.

Im Sommer 1891 erschien in Paris ein dünnes Bändchen Gedichte: „Le pélerin passionné“ von Jean Moréas. Es war berufen, im litterarischen Frankreich ein allgemeines Aufsehen zu erregen. Nicht als ob es die Offenbarung eines gewaltigen poetischen Geistes gewesen wäre, nicht als ob man darin eine neue, die Gemüther bezwingende Welt- oder Lebensanschauung gefunden hätte — sondern deshalb, weil die Symbolisten es als ihr Evangelium, Moréas als ihren Führer und ihr Haupt erklärten.

Die Symbolisten sind nämlich eine junge Dichterschule, die seit ihrem Bestehen, und das mögen keine zehn Jahre her sein, immer nur verspottet, verlacht und verhöhnt worden ist. Dem ernstesten und düstersten Kritiker huschte mindestens ein boshaftes Lächeln um die Mundwinkel, wenn er gelegentlich auf die Symbolisten (oder Décadents, wie sie auch genannt werden) zu sprechen kam. Ihr hervorragendstes Merkmal war die Unverständlichkeit. Man mochte ihre Verse — sie schrieben und schreiben fast nur in Versen — noch so oft lesen und wieder lesen, das klang seltsam, bisweilen sogar schön, sehr schön am Ohr vorbei, aber ein Sinn war absolut

nicht zu entdecken. Auch den zahlreichen Programmen und Manifesten, die sie, eine neue Kunst prophezeiend, herausgaben, stand man ziemlich rathlos gegenüber. Schließlich nahm kein Mensch die jugendlichen Feuerköpfe, die mit ihren schmalen Gedichtbüchern den Realismus und den Naturalismus in Stücke schießen wollten, mehr ernst.

Der große Vorzug des „Pélerin passionné“ ist nun der, man weiß, was der Dichter sagen will. In den einfachen Versen steht das Programm der Symbolisten klarer und deutlicher, als in all' den gequälten Kundmachungen, die Jung-Paris bisher vom Stapel gelassen. Was die Symbolisten wollen, ist: Krieg dem Naturalismus, Kampf des Verses gegen die Prosa! Sie wollen eine subjective Poesie. Sie verwerfen das Gesetz, das die modernen „wissenschaftlichen" Romanciers aufstellten, daß der Dichter sich seiner Persönlichkeit entäußern, der Natur, die er wiedergiebt, parteilos, objectiv gegenüberstehen solle. Die Symbolisten sehen überhaupt in der Natur nicht das, was ihre Sinne ihnen zeigen, sondern das, was hinter der Erscheinungsform steht; sie sehen das Abstracte im Concreten, ein Bild, ein Symbol in Allem und Jeglichem. So spielt denn die Uebersinnenwelt in ihre Dichtung geheimnißvoll und mächtig hinein, und sie werden mystisch und gläubig. Und mystisch ist auch ihre Verehrung der Harmonie. Der Vers sei vor Allem Musik! Sein Wohlklang, der Zauber seiner Rhythmen geht ihnen über den Sinn der Worte, die Bedeutung der Gedanken. Sie flüchten weit weg von dem modernen Leben in das sechzehnte Jahrhundert, in die Zeit Ronsard's, um seltene Versformen, vergessene,

wohllautende Worte der alten Sprache zu neuem Leben zu erwecken; sie flüchten zurück in's Mittelalter, um an ursprünglicher Naivetät, an echtem Glauben sich zu erbauen.

Man hat diese Grundsätze, die nach der Versicherung der jungen Schule und ihrer Meister das Heil einer neuen Entwickelung der Litteratur in sich tragen, seit dem Erscheinen des „Pélerin passioné" viel besprochen. Dadurch angeregt, machte sich der Redacteur einer Pariser Zeitung, Herr Jules Huret, auf und ging zu allen Dichtern, die heute einen Anspruch auf Bedeutung haben oder mindestens erheben, und bat sie um ihre Ansicht bezüglich der Symbolisten, bezüglich der Entwickelung der Litteratur in Frankreich und bezüglich der Zukunft dieser Litteratur. Er ging zu den Psychologen und den Mystikern, zu den Symbolisten und den Naturalisten, zu den Neo-Realisten und den Parnassiens, zu den Philosophen und zu den Unabhängigen; er fand überall offene Thüren, liebenswürdigen Empfang, redselige Antwort. Die Ergebnisse seiner Fragen liegen nun in einem stattlichen Bande gesammelt*) vor. Man greift mit hochgespannter Erwartung nach dem Buche, aus dem man vernehmen soll, wie das litterarische Frankreich, das fast vollzählig hier versammelt ist, über sich und seine Zukunft denkt. Man wird bitter enttäuscht. Aus der kritischen Enquête ist ein Kampfplatz geworden, wo mit allen möglichen Waffen

*) Jules Huret, „Enquête zur l'Évolution Littéraire. Conversations avec M. M. Renan, de Goncourt, Emile Zola, Guy de Maupassant Huysmans, France etc." Paris, Charpentier 1891.

Einzel- und Massenkämpfe ausgetragen werden. Haß, Eitelkeit, Mißgunst, Neid sind die Kampfrichter. Mit Dolch und Degen, mit Keule und Boxhandschuh, mit Gift und siedendem Schwefel äußert da der Eine seine Meinung über den Andern. „Der Naturalismus liegt im Verscheiden! Der Naturalismus ist todt!" Das ist der einzige Punkt, in dem fast Alle übereinstimmen. Wer tritt das Erbe an? fragt begehrlich Herr Jules Huret. Aber er bekommt nirgends ein directe Antwort. 64 Poeten hat er befragt, und es dürfte wohl nicht viel weniger als 64 Candidaten für den, wie es nun heißt, vacanten Thron geben.

Doch wären die Fragen Huret's vom Standpunkte des Litterarhistorikers aus in lehrreicher Weise zu beantworten gewesen. In der Kunst, wie in Allem, was irdisch ist, giebt es keinen Stillstand, sondern eine fortwährende Entwickelung. Manche Epoche zeigt, hervorgerufen durch die Macht der Zeit und der Umstände oder durch die Macht eines Einzelnen, eines Genies, eine raschere, energischere Bewegung. Dann kommen wieder Zeiten der Trägheit. Dem Wellenberge folgt das Wellenthal, dem Stoß der Rückstoß, die Reaction. Aber wie jedes Wellenthal einen Wellenberg vorbereitet, so birgt jede Reaction auch den Keim eines Auf- und Ansteigens in der Entwickelung. Eine solche Reactionsströmung fluthet gegenwärtig durch unsere Kunst.

Es ist eine Reaction auf allen Linien gegen den Naturalismus. Dieser war der Ausdruck einer positiven materialistischen Epoche. Nun will ein neues Sehnen in

der Menschheit erwachen nach dem Uebersinnlichen, Unfaßbaren, Seelischen oder Göttlichen, nach Alledem, was die positive Strömung zurückgedrängt, mißachtet hatte. Oder vielmehr, es ist die alte, urälteste Sehnsucht, die Schöpferin der Religion und der Poesie, die wieder in den Herzen spricht, die in der Litteratur von morgen ihren Ausdruck finden wird. Man hat uns die Dinge sattsam gezeigt, wie sie uns erscheinen, wie wir sie mit unseren Sinnen sehen und erfassen können. Nun kommen wieder Dichter, die das Sichtbare, Sinnenfällige gering achten, im Größten, wie im Kleinsten nur Ausdrucksformen für etwas Hohes, Gewaltiges, in seiner Gänze Unfaßbares erblicken, — Symbolisten! Ich meine damit nicht jene französischen jungen Barden mit ihren klingenden und klingelnden Worten, sondern wirkliche Symbolisten, welche die Stimme des großen Pan in der Natur vernehmen; und solche Symbolisten waren alle hohen Dichter, waren Sophokles und Shakespeare, Dante und Goethe. Der Realismus galt ihnen nur als ein Mittel zum Zwecke und als solches hat ihn stets die wahre Kunst geheiligt. Der Realismus zum Zwecke selbst erhoben, wurde der Naturalismus. Der Naturalismus hat zwei Jahrzehnte lang die Litteratur beherrscht, den Roman begünstigt, die Lyrik erschlagen, die Bühne zu erobern gesucht. Das ist ihm aber nicht gelungen. Auf der Bühne wird es zur Entscheidungsschlacht kommen, auf der Bühne wird die Reaction ihren ersten großen Sieg erringen.

Der Roman war fast die einzige Ausdrucksform des Naturalismus. Er wurde maßlos überschätzt auf Kosten

der anderen Kunstgattungen. Mit der Herrschaft des Naturalismus ist auch seine Größe gesunken: der Bücherkrach in Paris ist ein Krach des Romans. Im Drama aber regt sich neues Leben, schießt neue Kraft in die Halme. Und manche neue Erscheinung ermuthigt uns, die Zukunft unserer Litteratur-Entwickelung im Drama zu suchen. Wir sehen ein Tappen und Tasten nach dem richtigen Wege. Wir finden, dienend diesem Wegverlangen, die „freie Bühne" mit ihren Erfolgen und Mißerfolgen. Diese soll den dramatischen Talenten das sein, was die Uebungsbühne den Schauspielern bedeutet. Nichts weiter. Aber es scheint etwas Berauschendes in den Worten: freie Bühne! zu liegen, etwas wie ein Kriegsruf, den man in die Welt hinausschreien möchte — auch wenn es just kein Land zu erobern, keine Krieger zu begeistern giebt. Das Théâtre Libre, das M. Antoine 1887 in Paris gründete, war eine reine Experimentirbühne. Es wollte keiner Schule, keiner Partei dienen, sondern blos der Kunst. Es hat auch dem Naturalismus Zutritt gewährt, aber nur dessen dramatische Unfähigkeit bewiesen.

Die Geschichte des Naturalismus auf der Bühne ist in wenigen Worten erzählt. Nachdem mit Victor Hugo die Romantik zu Ende gegangen, nachdem es sich gezeigt, daß die von Hugo angestrebte Vermischung des Grotesken und Erhabenen, die Verschmelzung des Lustspiels mit der Tragödie kein lebensfähiges Drama ergeben, begann man sich aus der historischen Flitterwelt nach modernen Gestalten, modernen Problemen zu sehnen. Die Reaction gegen den Schwung, die Erhabenheit und den Stelzengang

Hugo'scher Helden ergab die glatte Alltäglichkeit, die Scribe aus seinem unerschöpflichen Sacke auf die Bretter spazieren ließ. Scribe's Menschen waren zwar keine Idealgestalten mehr, aber sie waren Alles, nur keine wirklichen Menschen. Und diese wollte man nun einmal sehen! Der Mann, der diesen Wunsch des Publicums zu erfüllen sich anschickte, war Dumas, das erste realistische Schauspiel hieß: Die „Cameliendame". Dumas brachte ein Stück Leben auf die Bühne, allerdings kein Stück, wie das Leben es darbietet, sondern ein solches, wie er es sich zurechtgeschneidert, um einen Satz, eine These, ein Problem zur Anschauung zu bringen. Dumas schrieb das Thesenstück der Phantasie, Augier das des Verstandes. Und allgemach wurden die Figuren immer wesenloser, immer schattenhafter; der These zu Liebe wurden auch sie zu Puppen; sie trugen nicht das Wamms, die Krause und den Degen, es waren Marionetten in Frack und Balltoilette. Aber das Publicum war eigensinnig. Es wollte um jeden Preis einmal wirkliche, ganz wahrhaftige Menschen auf der Bühne sehen! Dies geschah, als die Brüder Goncourt am 5. December 1865 „Henriette Maréchal" aufführen ließen, statt des geschraubten Dialoges das gewöhnliche Gespräch mit seinen Wendungen uns Argotismen den Schauspielern der Comédie Française in den Mund legten. Der scandalöse Durchfall, den das Stück erlebte, beruhte auf politischen Motiven — man wußte oder glaubte zu wissen, daß ein Mitglied des kaiserlichen Hauses, die Prinzessin Mathilde, die Aufführung erleichtert, die Censur gezügelt hatte. Noch ein Schritt weiter, und wir begegnen Henri Becque. Da haben

wir denn die alleinseligmachende Formel: treu nach der Wirklichkeit! Und Becque ist in seinen Stücken: „Les Corbeaux"*) „La Parisienne" ein ausgezeichneter Beobachter. Er verpflanzt seine Personen aus dem Leben direct auf die Bühne mit allen ihren Wurzeln, ihrer ganzen Atmosphäre. Das gelingt ihm, aber was herauskommt, ist kein Drama, sondern eine Aneinanderreihung von Scenen. Die Feinheit der Details geht auf dem Wege über die Rampe verloren. Auch Becque ist durchgefallen — aber nicht aus politischen Motiven. Der Endpunkt der Reaction gegen Victor Hugo war eben schon erreicht, und eine aufwärtssteigende Linie hatte begonnen, die sich immer mehr vom bloßen Abklatsch der Wirklichkeit entfernt. Alle Versuche, die auf dem Théâtre Libre angestellt wurden, über Goncourt und Becque hinauszustreben, sind gescheitert, so trefflich auch unter Anderem Oskar Méténier's dramatische Studien aus der Hefe des Pöbels als Studien eben sind („Monsieur Betsy", „En famille")**).

Der Grund liegt darin, daß die Gesetze, die der Naturalismus aufstellt, für den Roman wohl anwendbar sind, aber nimmermehr auf der Bühne Geltung haben können. Der Naturalist geht analytisch zu Werke: er nimmt alle

*) „Die Raben" wurden vor einigen Jahren vom Burgtheater zur Aufführung angenommen. Weiteres geschah nicht.

**) In seinem Büchlein: „Les voyous au théâtre" (Bruxelles, H. Kistemaeckers, 1891) hat Méténier in interessanter Weise die Entstehungsgeschichte und die Bühnen-, respective Censurschicksale seiner Stücke erzählt.

Sinne zu Hilfe, um sein Bild, sei es nun das Bild eines Menschen, einer Landschaft, einer Zeit, sei es ein Gedanke oder ein Gemüthszustand, in alle Einzelheiten zu zerlegen. Er will dabei vollständig wissenschaftlich, das heißt mit der kalten Objectivität des Forschers, der Documente sammelt und prüft, vorgehen. Das Drama aber ist ein Werk der Synthese. Es verlangt gerade vollständige Subjectivität. Wir wollen den Dichter selbst von der Bühne herab hören und je gewaltiger seine individuelle Eigenart, desto größer seine Bedeutung. Daher kommt es auch, daß Meister des Romans wohl Schule machen können, dramatische Meister aber niemals; denn das Geheimniß ihrer Meisterschaft ist ihr innerstes Wesen, und Individualität läßt sich nicht lehren. Die Bühne ist ein Mikrokosmos, in dem sich der Makrokosmus spiegelt, ist ein Bild der Welt, aber keine Nachbildung. Ihre Figuren dürfen keine Curiositäten und klinischen Fälle sein, sondern Typen. Immer wird es die Aufgabe des Dramatikers bleiben, den Typus im Kampfe mit der Zeit und dem Milieu zu schildern. Die Dichter aller Zeiten stehen denselben Problemen, denselben Gefühlen und ihren Conflicten gegenüber: Liebe und Haß, Glaube und Zweifel, Jubel und Qual sind ewig. Aber die Zeiten wechseln, und die Gesichtspunkte ändern sich mit ihnen. Jedes Säculum, jedes Jahr, jeder Augenblick sieht die Welt unter einem anderen Winkel. „Der Dichter soll nur seine Zeit schildern" — ist dies Gebot nicht ein Pleonasmus? Er kann ja beim besten Willen nicht anders, kann, wenn er sich noch so sehr anstrengt, schlechterdings aus seiner Haut nicht heraus. Er soll den Geist seiner Zeit

wiedergeben, aber er soll nicht der Chronist ihrer Aeußerlichkeiten werden. Und wenn selbst der Roman das moderne Leben schildern kann, wie es wirklich ist, mit all diesen Aeußerlichkeiten, mit allen Details, die Bühne kann es nicht. Die Tragödien, die sich in unserer modernen Cultur abspielen, sind Tragödien unserer Innenwelt. Der Held, der in der That sich ausgab, gehört der Geschichte an. Unsere Helden sind reflectorisch und nervös, und die Conflicte werden zwischen Gedanken und Nerven ausgetragen. Um diese Conflicte aber dem Publicum verständlich zu machen, müssen sie in die Außenwelt projicirt werden, die Gedanken müssen zu Worten, die Gefühle in Handlung umgesetzt werden. Die Modernen verbannen den Monolog, da, wie sie begründend sagen, kein Mensch Selbstgespräche hält. Aber wer wird bestreiten wollen, daß ein Mensch mit seinen Gedanken und Gefühlen sich beräth, und der Schauspieler kann nicht Alles dem Publicum vordenken! So muß denn das „Stück Leben", ehe es auf die Bühne kommen kann, vergröbert werden. Es muß helles Licht und kräftige Farben empfangen, man muß die Einzelheiten unterdrücken, nicht zu Herren machen. Der Schauspieler bedarf der Schminke und der Dichter der Phantasie.

Der Phantasie des Dichters kommt die Phantasie des Publicums entgegen. Es giebt ein psychologisches Gesetz, daß die geistigen Kräfte, die ausgeruht sind, am geeignetsten sich zur Arbeit zeigen und sehr leicht zur Thätigkeit angeregt werden. Wir gehen in's Theater, müde von der Arbeit und den Anforderungen des Tages; wir wollen

unserer Phantasie Nahrung geben. Der angesammelte Ueberschuß ihrer Kraft harrt nur der Gelegenheit, Spielraum zu gewinnen. Die Zumuthungen, welche die Bühne an die Phantasie des Hörers stellt, werden fast niemals als zu groß gefunden. Aber man versuche doch einmal, die Hörer zwingen zu wollen, einem Rechen-Exempel, und wäre es das einfachste, zu folgen. Der müde gehetzte Verstand würde die Arbeit zu schwer finden. (Allerdings giebt es Zeiten, wo die Phantasie der Menschen von der großen Bühne der Welt aus in Brand erhalten wird und auch tagsüber nicht zur Ruhe kommt: Kriegszeiten, Zeiten großer politischer, socialer Unruhen, jene Epochen, wo die Fieberschauer der Erwartung großen Ereignissen vorangehen. Da werden dann die Verstandes-Komödie, das Rührstück, der seichte Possenspuk die Räume der Theater füllen.) Die Bühne soll die Phantasie des Hörers lösen und anregen, ihr eine Bahn anweisen, ihr Flügel leihen. Der Naturalismus auf der Bühne knechtet mit seinen tausend Details die Einbildungskraft, drückt sie damit zu Boden, zersplittert sie, wenn sie sich zum Schwung in's Weite aufraffen will. Wir werden nicht erhoben, eine gepreßte Stimmung bemächtigt sich unser. Der Naturalismus will uns zwingen, mit unserem Verstande die ungezählten Fäden und Fädchen, deren Verknüpfung die Handlung ergiebt, im Auge zu behalten. Und das ermüdet uns — und Ermüdung ist der Erbfeind des ästhetischen Genießens.

Alle diese Einwände gegen die naturalistische Kunst auf dem Theater, die wir soeben angeführt, leben bewußt oder un-

bewußt in unserer Zeit, wenn sie sich gegen die Productionen gewisser Modernen ablehnend verhält. Der Zeit, dem Publicum schwebt immer ein bestimmtes Ziel vor, und nur das Werk findet Erfolg, das sich diesem Ziele nähert.

Was sucht nun unsere Zeit?

Sie sucht, wie wir schon angedeutet, in erster Linie Nahrung für ihre Phantasie. Sie will nicht im Theater die Wirklichkeit wiederfinden, die ihr in grausam hartem Tageskampfe wie ein bitterer Feind erscheint. Sie will keine Prosa, sie will Poesie! Der Naturalismus hat den Vers mißachtet, nun drängt er allerorten mit Macht hervor. Man will sich an Worten, an der Melodie, an Rhythmen berauschen. Der Materialismus hat die Herzen erkältet, den Geist beschwert, den allerletzten Fragen noch keine Lösung gebracht. Nun sucht man Rettung, Trost, bei den Priestern des Wortes, den Poeten. An die Stelle der Philosophie tritt Naivität und Glaube. Der Greis, der unser Jahrhundert nun ist, wird zum Kinde, streckt beide Hände nach naivem Genießen aus. Das zeigt sich überall. In der Malerei, wo Uhde die Naivität der alten Meister zu der seinen macht, wo man die Prärafaeliten bevorzugt und sich an ihrer Einfachheit erquickt; in der Lyrik, wo man zum Volksliede zurückkehrt; im Drama, wo ein heimliches Suchen nach dem Fabellande, nach Chimerien, dem Reiche der Träume und der Verse, dessen Grenzen die Unendlichkeit bildet, dem wahren Reiche der Poesie, erwacht ist — überall strebt man nach naiver Kunst, naivem Genusse. Und ist nicht auch die Perfall-Bühne eine Erinnerung an den naiven Theaterbau Shakespeare's?

Zum Teufel mit der naturalistischen Treue, mit der nackten Lebenswahrheit, mit dem abconterfeiten Alltagsjammer! Und siehe da! Der Teufel kommt in höchsteigener Person aus der Nacht der Versenkung heraufgestiegen und nimmt Besitz von diesen schönen Sachen und spricht und agirt, als wäre er wirklich und wahrhaftig. Armand Silvestre hat ihm in seinem Drama „Grisélidis"*) wieder Leben eingehaucht. „Grisélidis" hat in Paris an der Comédie Française sehr gefallen. Es ist kein bedeutendes Werk, es kommt nur dem Verlangen der Zeit nach Naivität, nach Poesie entgegen, daher sein Erfolg. Es bringt eine Poesie der Lilien und Rosen, der Schwalben und Nachtigallen, eine Welt, getaucht in Mondschein und Frühlichtschimmer, unklare, dämmernde Gefühle, deren Grenzen verschwimmen wie die Bilder, die des Dichters Phantasie hervorzaubert — Bilder, Bilder, Musik, Arabesken, wenig Gedanken! Man darf seine Bilder nicht zu genau untersuchen, so wenig man Träume logisch zergliedern darf. Und eine Traumstimmung liegt über dem ganzen Werk. Silvestre sagt irgendwo: „Die Musik der Verse vor Allem!" So klingt und tönt, rauscht und harft es denn melodisch durch seine Märchendichtung. Unsere Zeit hat ein großes musikalisches Bedürfniß. Silvestre bringt diesem mit graziöser Hand die funkelnde Krone seiner Reime dar.

Aber auch andere Dichter bemühen sich, diesem Ver-

---

*) Armand Silvestre et Eugène Morand, „Grisélidis", Mystère, Paris. Kolb, 1891.

langen der Zeit zu dienen. So hat vor Kurzem Emile Bergerat einen Band: „Théâtre en vers"*) herausgegeben. Ein Stück daraus: „La Nuit Bergamasque" war einer der vollgiltigsten Erfolge des Théâtre Libre. Bergerat lehnt sich theilweise an die Mantel- und Degenstücke der Spanier an, theilweise sucht er den komischen Vers des altfranzösischen Lustspiels, wie Regnard es geschaffen, neu zu beleben. Vorbild und Richtung aber geben ihm Shakespeare und dessen Märchen-Komödien. Doch wie der Humor des Teufels in „Grisélidis" nur versificirter Boulevard-Humor ist, so müht sich auch Bergerat's Humor vergebens ab, shakespearisch zu sein. Für uns aber scheint dieses Streben nach Humor ein bedeutsames Zeichen. Denn Humor ist eine subjective Erscheinung, die Bethätigung individuellster Weltanschauung. So lange Naturalismus herrschte, gab es keinen Humor. Auch ihn bringt die Reaction wieder zur Macht.

Der Shakespeare, an den Bergerat denkt, ist der Dichter des „Sturm" und des „Wintermärchens". Ein anderer moderner Poet sucht Erbauung und Stütze bei Shakespeare, der „Hamlet" und „Macbeth" schuf. Sein Name dürfte in deutschen Landen wohl wenig bekannt geworden sein, in Frankreich hat er eine Zeit hellen, leuchtenden Glanzes hinter sich. Er heißt Maurice Maeterlinck**).

---

*) Bergerat, „Théâtre en vers" („Enguerrande", „La Nuit Bergamasque", „Le Capitaine Fracasse"), Paris, Charpentier, 1891.

**) Maeterlinck, „La princesse Maleine", drame en cinq actes. Bruxelles, Lacomblez 1890. — Maeterlinck, „Les Aveugles" (L'Intruse — Les Aveugles), Bruxelles, Lacomblez 1891.

In jähem Zuge ist er zur Berühmtheit geworden, und seine Stücke, von ihm für ein Puppentheater bestimmt, sollten ihm die Unsterblichkeit sichern. Man hat wiederholt versucht, ihnen die wirkliche Bühne zu erobern. So in Paris, in Kopenhagen, in London und in Wien. Ein Curiositätserfolg war der höchste, was man erreichte. Gelegentlich der Kopenhagener Aufführung schrieb mir Georg Brandes: „Ich habe L'Intruse hier gesehen. Maeterlinck scheint mir ein Dramatiker von mehr Talent als Natur zu sein. Sehr bezeichnend, daß er von dem affectirten Octave Mirbeau zuerst gewaltsam gepriesen wurde. Auch der Mirbeau hat mehr Talent als Natur, ohne deshalb viel Talent zu haben. Und er, Maeterlinck, wurde „der belgische Shakespeare" genannt; war eine sinnlosere und geschmacklosere Benennung denkbar? Bei Maeterlinck geht Alles darauf aus, eine Stimmung hervorzurufen, und zwar eine düstere, unheimliche. An dramatische Handlung denkt er gar nicht. Er wirkt nicht durch Charaktere, sondern durch Symbole. Am besten in Les aveugles. Er hat augenscheinlich dies Stück nach dem alten Gemälde Pieter Brueghel's (in Neapel) „Die Blinden" gemacht. Der eine stürzt und stirbt und zieht alle die Anderen nach sich in seinen Fall. Schon bei Brueghel ist dies allegorisch gemeint. Da ist bei Maeterlinck viel Effect, wenn auch viel Stimmungstüpfelei. L'Intruse wirkte trotz einer vorzüglichen Aufführung auf der Bühne fast nicht. Allzu lang, allzu eintönig, ewige Wiederholung derselben Worte. Und doch waren einige Repliken gestrichen. Und dann irritirte mich die geringe Vornehmheit der Ausführung:

diese niederträchtige Sense des Todes, die gestrichen wird, und diese Thür, die nicht zugemacht werden kann, weil der Tod (der doch sonst nicht so dick zu sein pflegt) eben durch will &c. Gewiß, der Mann ist originell, er hat ein kleines Gebiet gefunden, das sein eigen ist, aber diese Originalität ist nicht ohne Affectation, und er ist nicht stolz genug, um triviale Züge gänzlich zu verschmähen." Auch zu Maeterlinck, der Advocat in Gent ist, fuhr Herr Huret, um seine Enquête zu vervollständigen. Das Interview Maeterlinck's ist sicherlich eines der interessantesten, wenn nicht das bedeutendste in dem Buche. Er sagte: „Um ein dauerhaftes Kunstwerk zu schaffen, muß man sich über seine Zeit erheben, sich loslösen von den Zufällen der Civilisation, den Anforderungen der umgebenden Actualität." Nach ihm wird ein Werk um so länger bestehen, je reiner die dargestellten Gefühle von den Schlacken des Tages sind. Darsteller ewiger Gefühle, wie Homer, Aeschylos, Shakespeare es gewesen, sollen die Dichter sein. Ein Werk ist symbolisch, sobald es ein echtes Kunstwerk ist, denn da steht die Welt, die Ewigkeit dahinter. Aber man darf nicht ausgehen, das Symbol zu suchen. Maeterlinck ist Symboliker im besten und im schlimmsten Sinne des Wortes. Er hat jüngst einen flämischen Mystiker aus dem dreizehnten Jahrhundert, J. van Ruysbroeck, herausgegeben und in der Einleitung die Worte geschrieben: „Welches ist die Handlung des Menschen, deren letzter Beweggrund nicht mystisch wäre?" Er liebt in seinen Werken die Schauer der Nacht; er ist ein Dichter der Angst und des Schreckens. Eine traurige, herzbe-

klemmende Stimmung (die Stimmung der Nachtscenen von „Hamlet“ und „Macbeth“) liegt über seinen Stücken. Eine nordische Luft weht uns an, Nebel ziehen über ein Sumpfland, die Bäume ächzen, schwere Wolken hängen über, die Raben schreien. Und die ganze Natur spielt mit, sie ist beseelt von volksthümlich naiver, doch ergreifender Anschauung. Die Menschen sind ernst und wortkarg. Die Rede bewegt sich in den einfachsten Worten, die Handlung geht stoß-, ruckweise vorwärts, die Scenen sind ungelenk und ungefüge. Es ist bisweilen, als ob man die Gelenke der Seele knacken und knarren hörte. Manchmal jagt ein frischer Sturmhauch durch das Düster. Der Dichter hat das Land gesehen mit dem klaren Auge des Nordländers, er ist kein Stadtkind — seine Sinne sind überfein, aber sie sind nicht krankhaft, nicht gereizt, nicht nervös. Seine Eigenart offenbart sich vielleicht am besten in der Scene: L'Intruse. Da sitzen der Mann, der Onkel, die Töchter, der blinde Großvater um den Tisch herum; im Nebenzimmer liegt die schwerkranke Frau. Es ist Abends, heller Mondschein draußen im Garten. Der blinde Alte wird unruhig, er hört Jemanden durch den Garten kommen. Man geht zum Fenster — es ist Niemand auf dem mondbeschienenen Kieswege zu sehen — aber die Nachtigallen sind verstummt, und die Schwäne haben sich erschrocken geflüchtet. Nun dengelt Jemand seine Sense draußen. Es wird wohl der Gärtner sein. Nun hört der Alte schwere Tritte auf der Treppe. Die Magd kommt, man schilt sie aus, aber sie entschuldigt sich, sie ist ganz leise aufgetreten. Der Alte träumt vor

sich hin, die Andern sprechen über sein Kindischwerden, seine Blindheit. Er sieht nur mehr große Hellen. Da fährt er wieder auf. Er fragt alle Anwesenden um ihre Namen, es war ihm, als säße noch Jemand am Tische. Warum steht nun Jemand auf? Nein, nein, er irrt sich. Licht! Licht! ruft er aus. Da tritt die Nonne aus dem Nebenzimmer: die Frau ist eben verschieden . . . Die tragische Schlichtheit dieser Scene, die Mitternachtsstimmung, die über dem Ganzen brütet, lähmt Einen förmlich. Man folgt mit den geschlossenen Augen des Greises dem leisen Handeln des entsetzlichen, unsichtbaren Gastes. Was zwischen den einfachen Worten fluthet, der Athem des Todes legt sich Einem centnerschwer auf die Brust.

Nicht selten allerdings schlägt Maeterlincks Vorliebe für derartige Stoffe in's Barocke um; oft tritt an die Stelle des Naiven und des künstlerisch Empfundenen das Kindische, das Banale. Es ist, als ob das Talent des Dichters nur ein äußerst enges Gebiet hätte, nur über eine Saite verfügte. Und man kann ein tappendes, tastendes Suchen über die Grenze dieses Gebietes hinaus beobachten. Dann aber versinkt der Boden unter den Füßen, und alle Contouren verschwimmen. Wenn man diesen Mann als Titanen seiner Kunst gepriesen, wie dies in Frankreich geschah, so ist dies nur ein Beweis, wie sehr die Zeit geneigt ist, Talente, die ihr zu Dank arbeiten, die den richtigen Ton, der ihr entspricht, treffen, zu überschätzen.

Wir haben versucht, in unsere Zeit hinauszuhorchen, um diesen richtigen Ton zu erfassen. Wir haben gefunden, daß das Programm der Symbolisten, der vielverhöhnten,

vielverlachten, wohl unserer Zeit entspricht, sich mit ihren Wünschen deckt. Es gilt eine Rückkehr zum Naiven, Volksthümlichen; es gilt, neue Gebiete der Phantasie zu erschließen. Es regt sich ein Erwarten, daß der Dichter, der die Stufen zum Tempel der Wahrheit hinanschreitet, die großen Geheimnisse der Welt, des Lebens und Sterbens, des Guten und Bösen, mit lösendem Worte deute. Der Materialismus hat uns die Physik des Alls, so weit es unseren Sinnen erfaßbar ist, gezeigt — aus dem Laboratorium lockt es nun gewaltig in's Freie, in's Weite. Aus dem Endlichen schweift der Blick in's Unendliche, und die Poesie weise den Pfad. Man will Wohlklang und Harmonie, Vers und Reim, Rettung vor der Ueberfluth der Prosa. Man will, von einer mächtigen Subjectivität gepackt, emporgezogen werden. Man will Erhebung, Erbauung, Läuterung! Man will alles Das, was die Symbolisten — versprechen. Es fehlt nur noch der Dichter, der große, der wahre Dichter, der das Programm erfüllt.

III.

Vom französischen Roman.

Pierre Loti.

Es giebt Seelen, die Dante „trüb in dem süßen, sonnenheiteren Luftkreis" nennt, unglückliche Seelen, die mit schmerzlichem Empfinden die Natur betrachten und auf Glanz und Helle nur mit Tönen der Wehmuth, der Unlust antworten. Acedia nennt Petrarca diesen Zustand und er ist der Erste vielleicht, der diesen dunklen Schatten in seinem Herzen erkannt, ihm Namen und Ausdruck gegeben. Wir nennen diesen Schatten heute Pessimismus, Weltschmerz, Weltekel — und er ist groß und mächtig geworden und liegt wie eine schwere Wolke über unserem Jahrhundert und seinen Menschen. Aber das Gleiche hat diesen Schatten geworfen über uns wie über Petrarca. Die Renaissance ist wie das XIX. Jahrhundert eine Zeit des Individualismus, eines Ringens des Menschen um sein eigenes Ich, eines Ringens mit den Mächten der Welt und des Himmels. Dieser Kampf, den das hellenistische Alterthum mit den Waffen herzbeengenden Zweifels begonnen, die Renaissance hat ihn wieder erweckt, dies Säculum will ihn zu Ende kämpfen. Und immer ist es die Natur, in die der Mensch zu solchen Zeiten, wie bang nach einer Antwort lauschend blickt. Unser Jahr-

hundert — Rousseau steht an seiner Schwelle! — ist eine Epoche der Naturbetrachtung. Aber hat bisher der Mensch im Mittelpunkt gestanden, hat frühere Anschauung nur danach gestrebt, die Natur in Harmonie mit dem Menschen zu bringen, so verließ Rousseau die Menschen um der Natur willen, flüchtete zu ihr wie getrieben von der Furcht vor den Menschen, von dem Haß aller Cultur. Doch nicht nur diesen Gegensatz zwischen der guten und reinen Natur und der schlechten und verdorbenen Menschheit hat Rousseau gezeigt. Er war es auch, der — in der Natur, wie im Menschen — nicht das Allgemeine, sondern das Besondere zum Gegenstand des Studiums machte. Der moderne Mensch ist analytisch, er verliert nicht selten über der Beschäftigung und Freude am Detail den Ueberblick über das Ganze, die Kunst, die Allgemeinheit zu erfassen. Das ist es, was die Naturbetrachtung der Gegenwart so sehr von der Naturbetrachtung der vorangegangenen Jahrhunderte unterscheidet: unser Auge hat sich vervollkommnet, wir sind im Stande, in einer Landschaft die Scalen der Farben, der Eindrücke zu verfolgen: war die Natur früheren Dichtern ein Gott, vor dem man geblendet niedersank in Begeisterung nnd Bewunderung, so greifen wir prüfend mit den geläuterten Sinnen des Forschers nach dem strahlenden Kleide des Gottes und mühen uns, seine Farben und Flecken, seine Gestalt und seinen Stoff zu erkennen. Aber der naive Genuß ist gewichen und mit ihm die Begeisterung! Und noch ein zweites kennzeichnet die Naturbetrachtung unserer Zeit. In ihren Höhepunkten — im Hellenismus, in Shakespeare, in Goethe und Byron —

war die Naturanschauung bis jetzt stets eine Naturbeseelung. Der Mensch von heute ist Materialist — auch der Natur gegenüber. Die Natur hat keine Seele mehr! Unsere Zeit hört keine heilige Stimme der Natur, die pantheistische Naturandacht Spinoza's und Goethe's ist ihr fremd — nur was ihre Augen, ihre Sinne erfassen können, ist für sie vorhanden. Die Romantiker waren es, die der Farbe und Form einen Altar errichtet — aber der Dom, in den sie den Altar gestellt, ist verlassen und verfallen, denn nichts Göttliches hat in ihm gewohnt. Die Romantik war eine Zeit des Ringens von Gedanken und Gefühl und zugleich eine Zeit, wo Natur und Gedanke, Gedanke und Gefühl sich zu verschwistern suchten. Ihre Dichter setzten das Geschaute in Gedanken um, suchten die Gedanken auf den Umweg über die Gefühle dem Leser, dem Hörer zu vermitteln. Aber alle Klarheit der Anschauung und des Denkens ging unter in dem Meer der Gefühle — alle Bilder der Natur, die diese Dichter treu und wahr wiederzugeben trachteten, waren nur tanzende Spiegelbilder auf dieser unruhvollen Fluth. Und plötzlich verschwindet die Fähigkeit zu fühlen aus der Welt — philosophische Discussion, naturwissenschaftliche Forschung drängen Herz und Seele an den Rand des Abgrundes — mit Selbstverhöhnung endet die Romantik. Die Sinnesempfindung tritt an die Stelle der Herzensempfindung — an Stelle der Romantiker treten die Impressionisten. Der Impressionismus findet in der Natur keine Anregung zu Gedanken und zu Gefühlen, er erfaßt sie nur so weit, als sie Sinnesempfindungen auszulösen vermag. Doch die Sinne sind

keine treuen, uneigennützigen Beobachter und Zeugen. Sie verkleinern und vergröbern, sie sehen immer durch die Linse der Subjectivität. Bei dem impressionistischen Dichter ist bald dieser Sinn, bald jener mehr ausgeprägt, er ist für jene Detaileindrücke mehr oder minder empfänglich — das Bild, das er sieht, das er mit Tinte und Stift vor die Augen des Lesers stellen will, wird von diesem Sinn beeinflußt, von jenem Detail dominirt — seine Kunst sucht darin ihre Aufgabe, das Bild so wiederzugeben, wie er und nur er es sieht. Der Naturalismus stellt dagegen das Gesetz auf, ein Bild nur so darzustellen, wie alle Welt es sieht, es sehen muß; er verlangt, durch getreue Aneinanderreihung aller Einzelheiten die „äußere Wahrheit" zu erreichen. Aber das ist ein Postulat der Naturforschung und nicht der Poesie. Auch Zola ist impressionistisch — denn unsere Zeit ist es und der Künstler ist immer nur der Ausdruck seiner Zeit. Wenn wir eben von Rousseau, von den Romantikern sprachen, so wählten wir nur den Namen für eine Zeitströmung, in welchem sie zum Siege kommt.

Der große, große Erfolg, der Pierre Loti — den „göttlichen Loti" nennt ihn Paul Bourget — und seinen Büchern geworden, ist ein solcher Triumph. Loti sieht und schildert die Natur, wie seine Zeit sie sieht und schildern möchte, wenn ihr der richtige Ausdruck zu Gebote stünde. Diesen Ausdruck hat Loti gefunden; der Impressionismus Loti's ist die Anschauungsweise seiner Zeit. Er möchte mit seinen Sinnen die ganze Welt umfassen, genießen, was sie ihm bieten, bis zum Schrecken

des Endes. Ja, er bangt schier zurück vor dem Beweise, den seine Sinne ihm liefern, daß Alles nichts Anderes ist als Materie!

Die Gefühle des Menschen, die Pracht der Natur — Alles, Alles nur Materie, Wirkung der Materie — und keine Seele! Loti nennt die Natur „eine blinde seelenlose Mutter“. Wohl sind ihm das Meer, der Sturm in gewaltiger Persönlichkeit entgegengetreten — aber sollte die Welt besitzen, was dem Menschen versagt ist, ein Göttliches, den Sinnen Unfaßbares, eine Seele? Mensch und Natur sind für Loti Eins, ja, es scheint uns sogar, als wären seine Menschen nur ein Theil der Landschaft, in der sie sich bewegen, als wären Aziyadé, Rarahu, Mme. Chrysanthème nur seltene Blüthen, die er geschaut und die er sorgfältig beschreibt, Blüthen, Blumen, aber keine Menschen mit rothem Blut und denkendem Hirn. Blatt um Blatt dieser seltenen Blumen beschreibt er, wie er Detail um Detail eine Landschaft schildert mit dem scharfen Auge der Analytikers, der sich über Alles, was seine Sinne ihm zuführen, Rechenschaft geben will. Und doch sind Loti's Gemälde, und sei es, daß sie das unendliche Meer, das bizarre Japan, das einsame Island, das strahlende goldene Horn oder die schwermüthige Bretagne darstellen, trotz der fast greifbaren Wirklichkeit, in der sie uns erscheinen, nicht vollkommen, denn die Sinne sind trügerisch, verschweigen und übertreiben. Loti sagt selbst, daß oft unvollkommene Bilder „uns weit mehr ergreifen können, als geschickte und geniale Malereien, dadurch eben, daß sie unvollständig sind und man bei ihrer Betrachtung

gezwungen ist, aus Eigenem tausend Dinge hinzuzufügen, Dinge, die im tiefsten unerforschbaren Innern ruhen, und die kein Pinsel wiedergeben kann". Loti ist der Magier — denn er ist ein echter Dichter! — der mit seinem Zauberstabe uns zu dieser ergänzenden Arbeit zwingt. Wir folgen dem Blicke des Dichters, unbewußt geben wir dem Bilde mit den ergänzenden Einzelheiten unser individuelles Gepräge — und daher kommt es, daß es Jedem erscheint, als hätte Loti mit seinen, mit des Lesers Augen gesehen. Aber ein solches Mitarbeiten des Lesers ist nur möglich, wenn auch dieser impressionistisch ist — der mächtige Erfolg Loti's hat gezeigt, daß seine Leser es waren.

Wenn man Loti's Technik näher betrachtet, so fällt Einem eine Eigenthümlichkeit derselben in's Auge. Das Adjectivum spielt bei Loti eine große, ja entscheidende Rolle. Er weiß die Allgemeinheit des Hauptwortes durch das einschränkende, erweiternde, bestimmende Beiwort zu zerlegen. Seine Schilderung wird nicht durch Häufung schwerer Substantive gehemmt, sie bekommt Leben, Farbe, Form, durch die an einander gereihten, sich ergänzenden und nuancirenden Adjective. Loti blendet nicht durch ungewöhnliche Worte, eigenartige Neuschöpfungen oder prekäre Ausgrabungen vermoderter Sprachschätze — sein Wörterbuch ist allgemein verständlich, ja man könnte sagen, nicht einmal allzu reich. Aber die Kunst, bekannte, vertraute Empfindungen erweckende Worte neuartig zu verbinden, leiht seinen Büchern einen Schimmer heimlicher, inniger Poesie, läßt sie uns erscheinen wie einen Strauß seltsamer

Blumen, deren märchenhafter Duft uns fremdländisch und doch nicht fremd anmuthet.

Wie Loti die Worte, so reiht er auch die Eindrücke an einander, Farbe an Farbe, Nuance an Nuance, fast ohne Uebergang. Manche seiner Schilderungen sind wie die scenischen Angaben des Theaterdichters, manches seiner Bücher zieht an uns vorüber wie eine prächtige Wandel-Decoration. Loti weiß das wohl selbst. Er hat eine fast kindliche Freude an Decoration und Costüm. Schon als Knabe beschäftigt er sich jahrelang mit dem Anfertigen phantastischer Decorationen zu einer Feerie, „Eselshaut", die er auf einem selbstgefertigten Bühnchen aufführen will. Dabei tritt nach und nach sein Interesse für die Handlung und die handelnden Personen ganz zurück, die Decoration wird ihm die Hauptsache. Und wie dem Kinde ergeht es dem Dichter. Er vergißt das Drama des Lebens über der Ausstattung der Weltbühne, und was ihm beim Mitspielen in diesem Drama die größte Freude macht, ist das Costüm. Er ist Türke in Stambul, Japaner in Nagasaki. Wenn aber plötzlich in trüber Stunde ihm Decoration und Costüm als Tand und Flitter erscheinen, dann ergreift Pierre Loti unter dem Turban Alif Efendi's „eine mißlaunige unerträgliche Empfindung". Jene Zweitheilung des Menschen, die Paul Bourget in seinem Roman „Le disciple" geschildert, wo ein Ich dem andern Ich zuschaut, jene Scheidung der Persönlichkeit in ein handelndes und ein beobachtendes Individuum — auch Loti kennt und — fürchtet sie. Wenn sie eintritt, dann erfaßt den Beobachter ein egoistischer Haß gegen den Handelnden, dann

schlägt Loti's Melancholie in düsteren Pessimismus um. Denn Melancholie heißt die Linse der Subjectivität, durch welche Loti die Außenwelt erblickt.

„Un paysage est un état de l'âme," hat der feinsinnige Amiel in sein Tagebuch geschrieben, und das ist, impressionistisch ausgedrückt, nichts Anderes als Zola's berühmter Satz: „Ein Kunstwerk ist ein Stück Natur, durch ein Temperament gesehen." Und das Temperament unserer Zeit ist nicht heiter und weltfreudig. Die Gründe für den immer zunehmenden Pessimismus unserer Zeit sind mannigfach. Sie sind zu suchen in der fortschreitenden culturellen Entwickelung, im socialen Kampfe, im heißen Ringen nach Erkenntniß — sie sind zu finden in der Enttäuschung dieses Kampfes, in der Aussichtslosigkeit dieses Ringens, in dem schrecklichen Gedanken, daß jede Entwickelung des Menschen, wie der Menschheit ein Schritt dem Tode, dem Nichts entgegen ist. Nicht Byron hat den Weltschmerz der Welt gelehrt, sondern der Weltschmerz lehrte Byron singen, nicht Schopenhauer ist der Vater des Pessimismus, sondern der Pessimismus hat Schopenhauer gezeugt. Und die dunkle Woge dieser das Jahrhundert durchrauschenden Strömung trug auch Loti empor. Nur fehlt Loti die böse Erfahrung mit Menschen und Menschenschicksal; er hat sein Leben in großer, freier Natur verbracht. Der Keim, den seine Zeit in ihn gelegt, wurde gemildert durch den erlösenden Hauch der Natur, und der Weltschmerz, der Weltekel, der den Jüngling in seinen Bann geschlagen, ist der Melancholie gewichen. Die milde Thräne der Resignation trat in das heiße, unruhige Auge und hat den Blick geklärt und geläutert.

Loti sagt gelegentlich der Beschreibung des goldstrotzenden Wundertempels auf dem heiligen Berge Nikko: „(Diese Schilderungen) können nur eine Art genauer Aufzählung all' der Reichthümer sein, wobei das Wort Gold unwiderruflich in jeder Zeile wiederkehrt.“ Und so, könnte man sagen, kehrt bei Loti das melancholische Empfinden unwiderruflich zwischen allen Zeilen wieder. Seine wahrsten, am tiefsten gefühlten, man könnte sagen, erlebten Beschreibungen sind die der schwermüthigen Bretagne, des einsam träumenden Meeres.

Sehnsucht kennzeichnet die sentimentale Poesie des vorigen Jahrhunderts, sehnsuchtsvoll blicken die Romantiker in die Zukunft; wir haben kein Sehnen mehr, weil der Pessimismus uns sagt, es gäbe nichts Sehnenswerthes. Und auch Loti kennt kein Sehnen, kein Schauen in die Zukunft; er kennt nur ein schmerzliches Erinnern, er träumt von Vergangenem, nicht von Zukünftigem. Wie ein fortwährendes Abschiednehmen erscheint ihm das Leben, beschwert mit einer Menge unbedeutender, unnützer Dinge, die für ihn die Kette seiner Erinnerungen bilden. Wenn er eine fremde Stadt verläßt, wo er einen Theil seiner Existenz gelassen, wo er mit einem kleinen seltsamen Wesen — Aziyadé, Rarahu oder Madame Chrysanthème Etwas wie Liebe durchlebt, dann drückt diese Kette schwer auf seine Schultern, dann fühlt er immer wieder, „die Qual, Alles verlassen zu müssen, mit der unbestimmten Angst, nicht mehr wiederkommen zu können,“ die der arme Sylvester Moan empfindet, als er fort, in den bösen Krieg nach Tonking zieht. Nicht mehr wiederkommen zu können!

Wie traurig das durch Loti's Bücher klingt! Das ist die Erkenntniß, daß jeder Augenblick des Lebens uneinbringlich ist, jede Stunde unaufhaltsam in den Abgrund sinkt, jeder Schritt vorwärts — ein Schritt zum Grabe! Das Grab, der Tod, das ist auch das Einzige, was Loti in der Zukunft sieht — der bittere Tod, der unaufhaltsam durch die Welt schreitet, hinweg über Blüthen und Blumen.

Aber diese Angst vor dem Sterben, diese bange Scheu des Todes ist bei Loti kein klares, bewußtes Gefühl; nicht der Gedanke, daß der Tod an ihn oder Jemanden, den er liebt, herantreten könnte, greift ihm an's Herz — nein, der Tod ist ihm das große Unbekannte, das gähnende Nichts, die Finsterniß, in die er mit weitgeöffneten Augen hineinstarrt. Der mystische übersinnliche Reiz des Unerforschbaren, der ihn bestrickt, es ist derselbe, der täglich dem Spiritualismus und Spiritismus neue Gläubige zuführt. Und dieser leise mystische Zug schlägt oft seltsam schwingende Saiten in seinem Innern an — ich erinnre blos an die Begegnung mit dem Gespensterschiff in „Pêcheur d'Islande". Loti haßt den Tod nicht, denn der Haß und — wer weiß? auch die Liebe sind ihm fremd. Loti's Gefühlswelt ist eng und begrenzt, sie steht, wie unsere ganze Zeit, im Zeichen des Indifferentismus. Der Kampf um's Dasein, der rücksichtslose Wettbewerb um's Vorwärtskommen hat Gefühl und Mitgefühl in uns ertödtet; nie war vielleicht die Menschheit egoistischer als heute. Das rasende Vorwärtshasten bedarf des Egoismus; der Fortschritt rechnet nicht mit dem Herzen, die Gefühle verstummen im Brausen der Maschinen. Mit der immer wachsenden

Verfeinerung unserer Sinne geht im gleichen Verhältniß eine Abstumpfung unserer Gefühle einher. Unsere Sinne empfangen und beobachten — unser Herz kommt nicht in Frage. So erscheint uns auch Loti als kühler, unberührter Beobachter von Leid und Freud', von Entstehen und Vergehen. Ja, selbst das, was in seiner eigenen Brust vorgeht, betrachtet er mit dem prüfenden Zweifel des Modernen. Er ist in seinen Büchern immer nur Zeuge, nie Richter; nie zittert der Stift in seiner Hand, weil das Herz ihm heftiger schlägt. Er glaubt weder an Liebe noch Freundschaft, nicht an Gott noch an Moralgesetz. Sein Bekenntniß: „Ich glaube an Nichts und an Niemanden, ich liebe Nichts, ich liebe Niemanden — ich kenne keinen Glauben und kenne keine Hoffnung," ist wahr, trotz der Byron-Musset'schen Affectation, die darin liegt. Und doch! Ein Gefühl kennt Loti — das Gefühl der Mutterliebe, und Jemanden auf der Welt liebt er: seine Mutter! Um seiner Mutter willen kennt er Thränen, um seiner Mutter willen kennt er sein Vaterland, um seiner Mutter willen liebt er das Leben. Die einzige Stelle, wo er bei Schilderung fremden Leides sich bewegt fühlt, ist der Abschied des alten Großmütterchens Yvonne von ihrem Enkelkinde, dem kleinen Sylvestre, den sie nie wiedersehen soll. („Pêcheur d'Islande.") Der Indifferentismus Loti's ist das Product der Zeit, die Loti hervorgebracht, die ihn trägt, ist durch diese bedingt, so gut wie seine analytische Naturbetrachtung, sein Pessimismus. So ist auch Pierre Loti, der die ganze Welt durchfahren, der in Nagasaki wie am Goldenen Horn, in Tahiti wie am Senegal für flüchtige Zeit ein Heim gesucht —

der die Welt durchirrende moderne Mensch, dessen Verbindung mit dem Vaterlande vom Kosmopolitismus immer mehr gelockert wird. In der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts ist jene wißbegierige Liebe für das Fremdländische, jener geistige Eroberungszug in die Ferne zu einer mächtigen Strömung geworden, die in den Thaten kühner Forscher, die in der Politik, wie in der Poesie ihren Ausdruck findet. Diese poetische Richtung nennt man in Frankreich Exotismus, und was man damit bezeichnet, verkörpert uns Loti. Loti ist kein bloßer Tourist, der seine Eindrücke in sein Wanderbuch einträgt, nein, er fühlt sich immer Eins mit der Landschaft, durch die er zieht, er schlägt Wurzeln in fremdem Lande — und wenn es an's Scheiden geht, so regt sich in ihm ein seltsames Gefühl — das Weh der Fremde könnte man es nennen. Und dieses uns so eigenthümlich anmuthende Gefühl, dieses exotische Heimweh des Weltbürgers, dem Loti in allen seinen Ich-Romanen Worte geliehen, es ist der Grundton, der durch alle seine Bücher zittert.

Auch andere Dichter vor Loti haben den Exotismus gekannt, wenn auch nicht in dieser schwermüthigen Form. Flaubert hat sich am Fremdländischen berauscht, mit glühender Phantasie sich dem Exotismus in die Arme geworfen. Aber man darf daraus nicht etwa schließen, daß Flaubert der Lehrer Loti's gewesen; man findet in „Salammbô" wie in Pierre Loti's Werken verwandte Züge, weil eben der Schöpfer „Salambô's" in seiner Vorliebe für die farbenprächtige Weite eine Loti verwandte Natur ist. Man findet aber auch so manches Aehnliche in den Büchern Loti's und

Alphonse Daudet's, denn Beide sind Impressionisten, nur blickt der Eine auf die Menschheit, der Andere auf die Natur. Ferdinand Brunetière hat einen markanten Einfluß Flaubert's und Daudet's bei Loti erkennen wollen. Mit Unrecht, wie wir glauben. Die Zeit und ihre Strömungen haben Loti gebildet und beeinflußt, weit mehr als Bücher und Menschen. Der einzige Dichter, der einen Einfluß auf den Jüngling, den werdenden Mann geübt, ist derjenige, der seiner Weltanschauung nach ihm am nächsten steht — Alfred de Musset. Als Knabe liest er klopfenden Herzens seine Verse und träumt, er sei Don Paez; und in der Vorrede zu „Aziyadé“ indentificirt er sich mit anderen Helden Musset's, etwa mit Hassan „(Namouna“), und dabei schildert er sich selbst: „Sehr fröhlich und trotzdem sehr mißgestimmt, sehr naiv und doch sehr blasirt. In Bösem wie in Gutem sehr weit gehend — und vielleicht doch mehr Rolla als der egoistische Hassan."

Loti nennt den Menschen das Product zweier Factoren, und bezeichnet als diese erstens: erbliche Veranlagung, zweitens: die Macht der Umstände.

Die Macht der Umstände aber ist vor Allem die Macht der Zeit. Inwiefern die Zeit dazu beigetragen hat, den Dichter Pierre Loti zu formen, glauben wir im Bisherigen dargestellt zu haben. Doch sein Bild wäre unvollständig, wollten wir nicht auch den anderen Factor prüfen, wollten wir auch nicht versuchen, das Kind der Menschen im Kind der Zeit zu bestimmen. Loti selbst hat sich in seinem letzten Buch diese Aufgabe gestellt. „Le Roman d'un enfant“ ist die Werdegeschichte seiner

Individualität. Es ist nicht die Erzählung, es ist das Bekenntniß seiner Kindheit. Sein Schifflein ankert noch im stillen Hafen des Elternhauses; von langer, langer Meerfahrt heimgekehrt, betrachtet der gereifte Mann das kleine Boot, mit dem er seine Reise angetreten. Wie war es gerüstet gegen Sturm und Welle, mit welchen Gedanken, welchen Gefühlen hat er es bestiegen, welche Hand hat er zum Abschied gedrückt und welch ein Geist saß am Steuer? Er denkt der ersten kleinen Fahrten, der ersten Begegnungen — er weiß auch vom ersten Leck. Der Knabe, den er uns in jenem Boote zeigt, ist Zug um Zug der künftige Mann, der künftige Dichter. Denn als Dichter ist Loti geboren.

Er legt sei erstes Tagebuch an. Wie gleicht es doch in seinem Inhalt, in dem, was ihn zum Schreiben drängte, allen Büchern, die er schrieb! „Ich notirte weniger die Ereignisse meiner kleinen Existenz, als meine unzusammenhängenden Eindrücke, meine Traurigkeiten des Abends, mein Leid um einen dahingegangenen Sommer, meine Träume von fernen Ländern . . . Ich hatte schon das Bedürfniß, flüchtige Bilder festzuhalten, gegen die Gebrechlichkeit der Dinge und meiner selbst anzukämpfen.“

Ein andermal erzählt Loti, wie er sich an den fremdländischen Namen von Völkern und Ländern berauscht, von denen ihm ein alter Großonkel, ein Arzt, der in Afrika gelebt, erzählte, Das war dann willkommene Nahrung für sein Träumen. Und eben das Träumen ist das Beste und Schönste, dessen er sich aus seiner Jugend erinnert. „Alle meine Spiele waren Trauerspiele,“ erzählt er, und

seine erste Liebe — ist eine Traumgestalt. Doch war diese Liebe „Die wahre Liebe mit ihrer unendlichen Melancholie und ihrem unendlichen Geheimniß, mit ihrem erhabenen traurigen Reiz, der wie ein Duft an Allem zurückbleibt, was sie berührt."

Der Träumer, der er als Kind gewesen, ist er geblieben. „Du träumst, anstatt zu denken!" ruft er sich später selber zu. Aber Träumen ist ein Geschenk der Götter, und der wahre Dichter ist ein Liebling der Himmlischen. Die Helden und Heldinnen in Loti's Romanen träumen wie er. Doch es sind keine hellen, heitern Träume, die vor das Auge des Kindes wie des Mannes treten. Loti war ein trauriges Kind. „Es ist seltsam, daß meine so zärtlich geleitete Kindheit mir hauptsächlich traurige Bilder hinterlassen hat." Anfangs kann er sich nicht Rechenschaft geben über Grund und Ursache seiner Trauer, aber bald erwacht in ihm jene „gelangweilte Furcht des Lebens", jene Enttäuschung, die hinter den unbedeutenden Ereignissen seiner Kinderjahre auftaucht. „Nichts weiter?!" fragen seine großen Kinderaugen das Leben. „Nichts weiter!" antwortet das Leben.

Das ist das Leck, von dem wir oben sprachen. Es ist nicht verstopft worden. Die Strömung hatte leichtes Spiel, da einzudringen. Aber zuweilen überkommt Loti das quälende Verlangen, diese Wunde in der Flanke seines Schiffleins zu schließen — er sieht angstvoll nach Mitteln, der einschießenden dunklen Welle, die das Fahrzeug immer tiefer und tiefer zieht, einen Damm zu setzen; er nennt das „das Bedürfniß der Reaction, welches

später zu gewissen Zeiten vollständiger Abspannung mich zum Lärm drängte, zur Bewegung, zur einfachen brutalen Lustbarkeit der Matrosen." Als Knabe erfindet er in gleicher Absicht irgend einen tollen Streich, über den er dann hell und fröhlich lacht. Das Lachen hat Loti nie ganz verlernt. Es ist zum Lächeln des Humors geworden, der wie spielend Stand gehalten gegen Ernst und Schwermuth des Lebens, ein treuer Begleiter, ein guter Freund auf allen Wegen. Die Schlagschatten und Lichtblitze seiner Jugend, die er heute in der Erinnerung wieder aufleben läßt, bringen ihm zum Bewußtsein, wie er als Kind voll Widersprüche steckte. Die heterogensten Gefühle und Empfindungen wohnten in seiner jungen Seele hart aneinander. Spätere Zeit hat dann diese Gefühle und Empfindungen verknüpft, zu eigenthümlichen Ideen-Associationen verbunden. Heiteres und Dunkles, Helles und Trauriges, Geheimnißvolles sind durch irgend ein Bild in unlösbaren Zusammenhang gebracht. Loti erzählt in seinem Buche die so einfache und rührende Geschichte, wie ein Schmetterling, ein Citronenfalter, ihm immer wieder den Refrain eines Liedes, eines melancholischen Volksliedes, in's Gedächtniß bringt. Und gar viele solche Schmetterlinge flattern, gefolgt von einem traurigen Kehrreim, durch seine Erinnerung und seine Bücher. Die heilige Jungfrau aus Porzelan lächelt im sturmgejagten Schiffe vor Island, eine fröhliche Meise singt bei einem einsamen Kinder-Leichenbegängniß in Stambul — das sind Antithesen, so innerlich empfunden, daß sie den Leser ergreifen. Loti liebt das Gegenüberstellen — nicht von Menschen, Gedanken und

Gefühlen, sondern von Empfindungsquellen. Dieselbe Sonne, die dem armen, sterbenden Sylvestre im Tropenmeere ihr blutiges Roth zuwendet, sieht Großmütterchen Yvonne über'm Nähtisch gebeugt, gießt ihr bleiches Licht über Island.

Eine Kleinigkeit, ein Detail ist im Stande, bei Loti eine ganze Kette von Empfindungen wachzurufen. Es ist begreiflich, daß das jedes Mal ein gewaltiges Hinderniß für das Fortschreiten der Handlung giebt. Aber giebt es denn überhaupt eine eigentliche Handlung bei Loti?! Loti hat nicht die geringste Erfindungsgabe; er kann nur erzählen, was er selbst erlebt, nur schildern, was er selbst geschaut. Seine Romane sind fast alle Ich-Romane, und ihr Held heißt Pierre Loti. Was in „Aziyade", in „Mme. Chrysanthème" vorgeht, ist schier das Gleiche. Bald ist der Schauplatz Stambul, und die Gefährtin in Loti's selbstgesuchter Einsamkeit in einer türkischen Vorstadt ist die zierliche Haremsdame Aziyade; bald ist es Rarahu, die während eines Aufenthaltes auf Tahiti Loti als kleine Freundin, kleine Gattin zur Seite steht; bald macht in Loti's Heim von Bambus und Papier auf Diou-djen-dji vor Nagasaki das drollige Figürchen von Madame Chrysanthème die Honneurs des Hauses. Große Kämpfe in diesen kleinen Liebesidyllen sind Loti erspart gebliebeu — so fehlt denn auch fast Alles, was man sonst in einem Roman Verwicklung oder Knoten nennt. Nur die Möglichkeit einer Verwicklung fliegt manchmal wie eine leichte, im Traum geschaute Wolke vorüber. Die Lösung ist immer die gleiche: der wehmüthige Abschied, die

traurige Gewißheit des Vorüber. Auch die Geschichte, die Loti in „Pêcheur d'Islande" erzählt, ist ihm nicht fremd. Er kannte ihre Helden — Gaud sowohl wie Yann Gaos (er heißt in Wirklichkeit Connic und ist nicht wenig stolz darauf, der „Held" eines Buches zu sein!) leben noch in Paimpol und Pors-Aven, wenn sie auch den Ereignissen ferne stehen, zu deren Trägern sie der Dichter gemacht hat. Doch diese Ereignisse sind nicht Loti's Phantasie entsprungen — die einfache Geschichte mit ihrer erschütternden Tragik war Loti vertraut seit Jahren, und ihre dramatische Kraft giebt Loti wie ein Chronist unbewußt wieder. Denn er hat keine dramatische Begabung; er baut seine Bücher nicht auf; er schreibt sie nieder, wie sein Empfinden sie ihm dictirt. Er ist ein Lyriker, wenn er auch in seinem ganzen Leben keinen einzigen Vers geschrieben!

Dieses Geständniß macht Loti in seinem letzten Buche. Er versucht auch darin, sich zu erinnern, wie sein Empfinden, wie seine Sinne sich entwickelt haben.

Rarahu, das Maori-Kind auf Tahiti, nennt Loti mit dem Kosewort Mata reoa. Mata heißt in der alten, dem Untergang geweihten Maori-Sprache Auge, reoa bedeutet das Firmament, die Tiefe, das Geheimniß . . .

Ueber alle Sinne triumphirt bei Loti das Auge.

Das Gehör spielt eine secundäre Rolle. Die Musik, die „Beschwörerin der Schatten", erweckt dem Knaben Gesichtsempfindungen. Aber Chopin verfehlt nicht seinen Eindruck auf das träumende Gemüth.

Ehrlich und wahr zeigt uns auch Loti seinen werdenden Charakter. Er war ein kleiner Egoist, der sich gerne lieben ließ. Erst später, viel später, hat er für seinen Egoismus einen Ausdruck gefunden: „Was man am meisten in Anderen liebt, das ist sich selbst."

Der Roman seiner Kindheit soll den Frühling seines Lebens schildern. Aber es ist uns, als wäre nie ein echter rechter Frühlingssonnenschein durch sein Leben gefluthet. Die Zeit des Sehnens, die Zeit der das Erinnern unbekannt, ist Loti fremd geblieben. Sein Leben beginnt schon mit Erinnerung.

Als er zum ersten Mal das Meer erblickt, glaubt er, es schon gesehen zu haben, lange, lange bevor er geboren ward; und dieser Gedanke, die Möglichkeit atavistischer, im Menschen schlummernder Vorstellungen und Bilder beschleicht den Knaben, wie den Mann mit geheimnißvoller Macht.

Unsere Litteratur ist herbstlich, wie unsere Zeit. Und auch Loti's Poesie ist wie ein schöner Herbsttag, der uns an den Frühling mahnt mit seiner milden Luft, seinem blauen Himmel — dann aber sehen wir die rothen und gelben Blätter an den Bäumen, und unser Fuß raschelt in todtem Laub . . .

Die Moralischen, die Unmoralischen und der Roman der Zukunft.

Moral und Kunst sind zwei grundverschiedene Dinge, die Nichts mit einander zu schaffen haben! Dieses Paradoxon, das irgend Jemand, aus der Seele unseres Jahrhunderts sprechend, in die Welt setzte, hat fast bis auf den heutigen Tag als Dogma gegolten. Die materialistische Weltanschauung wußte mit Moral begriffen, die auf einem transscendentalen Sockel stehen, Nichts anzufangen und die Lichtträger im Reiche der Geister blickten mitleidig auf die Philister herab, die mit ihren Werken moralische Absichten verfolgten, ihre Kraft freiwillig mit den spanischen Stiefeln metaphysischer Sittengesetze quälten. Aber unser Jahrhundert geht zu Ende. Und wie so mancher Freigeist, vor der großen, dunklen Pforte stehend, plötzlich in der Angst vor einem möglichen Jenseits sich an die Hand des Priesters klammert, so ruft es an sein Sterbebett die Moral und die Religion. Die Litteratur des Tages, d. h. die Litteratur von heute, nicht die von gestern und vielleicht auch nicht die von morgen, ist moralisch und gläubig. Aber es klingt immer wie der Widerruf mit Vorbehalt, den der Philosoph in letzter Beichte

flüstert: Gläubigkeit ohne Glauben, Frömmigkeit ohne innerste Ueberzeugung, Gottesfurcht ohne Gott! Zu wahrer Religion bedarf man eines einfachen Geistes, und unser Geist ist schrecklich complicirt. Es giebt keine individuelle Moral, sondern nur eine allgemeine. Wir sind aber alle Individualisten — und so giebt es unter uns wohl Moralisten, aber keine Moral.

Edouard Rod hat in seinem Buche „Les Idées morales du temps présent“ (Paris, Perrin, 1891) versucht, eine Bilanz der Moralbegriffe unserer Zeit zu ziehen. Er behandelt diejenigen Schriftsteller, die ihm eine bedeutsame Führerrolle in unserer Geisteswelt innezuhaben scheinen: Renan, Schopenhauer, Zola, Bourget, Lemaître, Edm. Scherer, Dumas Fils, Brunetière, Tolstoï, M. de Vogué, und geht mit feinsinniger und geistvoller Analyse ihren Moralbegriffen nach. Die Beleuchtung, in der Rod jeden Einzelnen zeigt, ist neuartig — wir sind eben die „moralische Prüfung" nicht gewohnt — und sie läßt uns die Gestalten in scharfem und eigenthümlichem Lichte sehen. Aber seltsam! Dieses Licht scheint von jedem Einzelnen selbst auszugehen, nicht von einer über Allen stehenden Leuchte. Und eine solche müßte es geben, wenn man von der Moral spricht, denn es kann nur e i n e Moral existiren. Wir erfahren aber, wie die klugen und weisen Männer von heute es verstehen, sich um diese eine herumzudrücken und auf deren Kosten sich jeweils eine eigene, zum Privatgebrauch, zu schaffen. Wir erfahren ferner aus dem Buche, daß der Einfluß Renan's, der irgendwo sagt, die Tugend sei die erhabenste Illusion,

schwindet, der Einfluß Tolstoï's wächst. Rod erklärt diese Erscheinung, indem er sagt, die negative Strömung, die 1848 (Auftreten Renan's) bis 1886 (Auftreten des russischen Romans) herrschte, sei einer positiven gewichen. Die Zuflüsse jener negativen Strömung sind nach Rod: 1. der Skepticismus (Renan); 2. der Pessimismus Schopenhauer's (ausartend zur Misanthropie); 3. der Naturalismus (fußend auf einer rein wissenschaftlichen, materialistischen Betrachtungsweise). So ist also für Rod auch jene Richtung des Materialismus, die den Untergrund des geistigen Lebens 1848—1886 bildete und sich selbst eine positive nannte, eine zerstörende, verneinende, weil gegen das Unkörperliche, Unfaßbare, gegen die Seele und das Uebersinnliche gerichtet. Jene Strömung aber, die nun zu Tage tritt und zu der wohl auch Rod gehört, die den depossedirten Werthen der Seele, des Glaubens und der Moral zu ihren Rechten verhelfen will, nennt er positiv. Sie fluthet durch unsere Zeit, sie ergreift die Gemüther, sie weist dem Geiste neue Bahnen. Neue Bahnen?! Sind es nicht am Ende alte, längst grasüberwachsene Wege? Aber sie scheinen zum Frieden und zum Heile zu führen, aus eklem Qualm hinauf an's Licht. Und mit frommem Schauer vertraut man sich ihnen an, wandelt sie in erstarkendem Glauben, wenn auch den Zweifel in der Brust, ob nicht jene Straße, die man früher geschritten in Streit und Strauß um jeden Fuß Weges, denn doch die richtige gewesen. So sagt Paul Bourget in dem Buche, das vor uns liegt, „Nouveaux Pastels (Dix Portraits d'hommes)", (Paris, Lemerre, 1891), er verstehe ebenso-

wohl den verbrecherischen Reiz der Negation, wie den Glanz des tiefen Glaubens, ohne jemals an einem dieser beiden Pole des menschlichen Lebens ausharren zu können. Rod schildert uns, wie Bourget, dieser Meister sentimentaler Casuistik, von Skepsis und Dilettantismus ausgegangen ist und zur Moral, zum Glauben gelangte. Aber der Moralist, der er geworden, liegt mit dem Psychologen, der er geblieben, im Kampfe. Bourget ist ein Ueberreicher im Geiste, und der Himmel gehört den Armen. Der Psychologe Bourget hat uns die Sammlung Skizzen, die er Pastelle nennt, geschenkt. Es sind eher Radirungen mit der Tiefe und Weiche der Schatten, dem milden Schimmer der Lichter. Die Männerfiguren, die Bourget's Aetzkunst uns vor Augen führt, stehen aber in der gleichen Beleuchtung, wie die Typen Rod's: moralische Probleme sucht der Dichter zu lösen; und wenn er am Ende seiner psychologischen Wissenschaft angelangt zu sein scheint, so weist er auf jene über uns schwebende Macht hin, die unsere Geschicke entwirrt, die wir nicht fassen, nicht schildern, die wir nur ahnen können, hinknieend, die Stirne gen Boden gekehrt ... Wie weit sind wir da von jener Kunst Zola's entfernt, die nur das gelten lassen will, was greifbar, sehbar ist, die dem Romancier verwehrt, über das Gebiet des Physiologischen und Psychologischen hinauszugreifen! Zola lebt noch schaffensfreudig unter uns, und es scheint, als trüge man den Naturalismus schon zu Grabe. Ja, Zola's ehemalige Jünger selbst halten das Bahrtuch. Einer seiner besten und treuesten Schüler, J. K. Huysmans, ist in seinem letzten Buche, „Là bas“

(Paris, Tresse & Stock, 1891) dem Naturalismus mit grimmigen, wuchtigen Hieben an den Leib gerückt, hat ihn beschworen, wie ein mittelalterlicher Mönch den Teufel austreibt. Denn auch Huysmans wurde durch den Schwall vom Marktplatz in die Kirche gedrängt. Und was ihn hier ergreift, ist vor Allem der Weihrauchduft, ist der brustbeklemmende und seelenbefreiende Hauch, der vom Gewölbe herabzuschweben scheint, ist die Mystik. Die Sehnsucht nach dem Unfaßbaren, die Sehnsucht, mit einem Fluge dem irdischen Getriebe und Gelärme zu entkommen, wird zum Schwärmen nach einem Jenseits, einem Jenseits des Guten, des Schönen, einem Jenseits der Liebe — einem là-bas! Ein Mysticismus, den er sich selbst nur zögernd bekennt, zieht ihn zu neuen Atmosphären, jagt ihn, neue Wonnen, neue Schmerzen zu suchen. Er glaubt, sie zu finden auf eben einem jener grasüberwachsenen Wege — der aber hat ihn in's Mittelalter geführt, wo es am schwärzesten ist, wo die Hexen auf den Blocksberg fahren, man dem Teufel schwarze Messen liest, dem Bösen, der doch eigentlich die Welt beherrscht, zähneknirschend und — lusterbebend Reverenz erweist. Und dieses Stück Mittelalter spielt sich mitten im modernen Paris ab, im Paris fin de siècle. Und was Huysmans von der Herrschaft Satans in der heutigen Gesellschaft erzählt, ist, so versichert er, kein Phantasiegebilde, sondern Wahrheit, treu und wahr geschilderte Wahrheit. Denn wenn Huysmans auch den Naturulismus, wie er von Alten und Jungen gepflegt wird, verwirft, seine Methode, das Sammeln der Noten und Documente, das für den Romancier unerläß-

liche Gelübde der Wahrheit nimmt er an. Er möchte einen spiritualistischen Naturalismus schaffen. Er umspinnt das Uebersinnliche mit allen Sinnen. In einem früheren Buche, dem seltsamen Roman „A Rebours“ schrieb er: „Es kommt immer darauf an, seinen Geist auf einen Punkt concentriren zu können, sich vom Körperlichen zu trennen, um die Hallucination herbeizuführen und den Traum der Wirklichkeit an die Stelle der Wirklichkeit selbst setzen zu können,“ und heute sagt er: „Ich weiß, daß die sichersten Genüsse die sind, die man träumt.“ Als echter Träumer wendet er sich denn haßerfüllt ab von dem banalen Sonnenschein des Alltags. Huysmans haßt seine Zeit, haßt ihre Leiden und Freuden, besonders aber letztere. Er begreift nicht, wie ein Priester, ein Arzt, ein Dichter fröhlich sein könne, wie ein moderner Roman beim Leser angenehme Empfindungen wachzurufen im Stande sei.

Und doch giebt es Leser, die solche vom Roman verlangen. Und es giebt eine Menge Schriftsteller, die diesem Wunsche nachkommeu, in fortwährendem Suchen nach dem Geschmack des Publicums demselben zuvorzukommen trachten. Es ist lehrreich und erbaulich, diesem Geschmack unserer Zeitgenossen nachzugehen! Ein junger Schriftsteller hat jüngst einen Versuch in dieser Richtung gemacht: F. Coliée nennt sein Buch: „Les Jmmoraux“ (Paris, Savine, 1891), aber er läßt die Frage in Schwebe, wer unmoralischer ist, der Leser, der fortwährend nach gewürzter Speise verlangt, oder der Schriftsteller, der mit nimmermüden Händen diese liefert. Nie hatte die Liebe weniger Einfluß auf das allgemeine Leben als heute — und nie

wurde sie mehr behandelt, erforscht, discutirt und analysirt. Man sucht eben in den Büchern, was man im Leben nicht findet. Die Kunst soll einem die Genüsse und Wonnen bieten, die das Leben verweigert — und so gellt durch die Litteratur von heute ein langer Schrei des Verlangens, so wird der überheizte Erotismus der Modernen gezeitigt, die Liebe anno 1891, die, zwischen Hysterie und Frenesie schwankend, einen neuen Weg sucht, in den Abgrund! Denn die Liebe, wie sie uns heute docirt wird, ist ein gar traurig Ding. Die Reflexion in der Liebe ist in jedem Falle, ob sie nun zu raffinirtester Wollust oder zur Askese führt, krankhaft und verderblich. Der glücklich Liebende im Roman ist verschwunden, die Liebe wird zum Unglück, zur Katastrophe! Selbst mit der Verherrlichung der gefallenen Frau ist es vorbei — denn man nimmt jetzt die Ehe wieder furchtbar ernst. So greift der Romanschriftsteller zur schönen Lüge, um sie an Stelle der gefährlichen Wahrheit zu setzen — singt hohe Lieder der Koketterie und dem Flirt, die er darstellt, als wären sie der einzige Inhalt des modernen Lebens, wenn er es nicht vorzieht, in psychologischem Unrath zu waten, oder gepfefferte Pillen zu drehen, die den Gaumen verbrennen. Loliée giebt in seinem Buche eine ganze Anthologie moderner Erotik. Er zerlegt wie ein Chemiker jene Pillen in ihre Bestandtheile und aufathmend flüchtet man schließlich aus dem parfümgeschwängerten Laboratorium in's Freie. Gewiß, es giebt auch Leute von großem Talent unter diesen Erotikern (ich erwähne nur Catulle Mendes und René Maizeroy); aber die Mehrzahl sind Speculanten und keine Künstler,

und die ärgsten Pillendreher sind — die schreibenden Frauen.

Niemand versteht es besser, das Unsagbare sagbar zu machen, in züchtiger Form das Unzüchtigste wiederzugeben, wie der Blaustrumpf, der in den Feuilletonspalten der Pariser Zeitungen grassirt, der mit fabelhaftem Fleiß Buch auf Buch in die Menge wirft. Man lese nur einmal Albert Cim's „Bas-Bleus“ (Paris, Savine 1891)! Das ist ein mit aller Kraft des Zornes, im Feuer der Entrüstung geschriebenes Buch, kein Roman, sondern eine Anklageschrift, ein Pamphlet. Cim sieht den Tempel der Kunst entweiht, geschändet durch die Horde blaugestrümpfter Wesen, die ihn mit ihrem Geschrei und Geschnatter erfüllen. Er haßt die schreibenden Weiber, haßt sie mit dem Ingrimm der Gerechten gegen alles Falsche und Erlogene: „Die Kunst ist für sie (die Frauen nämlich) nicht wie für uns der Ausdruck der Wahrheit oder mindestens dessen, was uns nach einer berühmten Definition Wahrheit scheint, sondern eine kokett zugestutzte und aufgeputzte Lüge“, denn, wie er an anderer Stelle sagt: „Fälschen, verstecken ist ihre Rolle, seit ihrer Kindheit sind sie darauf dressirt; zu lügen liegt in ihrem Blute, es ist ihr eigentlichstes Wesen“. Niemals ist es dem Blaustrumpf um das Heilige der Kunst zu thun, er erstrebt Rang und Stellung durch ganz andere Mittel, und wenn er sich einen Namen erworben, so ist dies durch jene anderen Mittel geschehen — sagt Herr Cim. Die Concurrenz des Weibes mit dem Manne in der Kunst (und auf allen Gebieten fügt er hinzu) wird stets mit illoyalen Waffen geführt, und

niemals unterliegt der Künstler der Künstlerin, sondern immer der Mann dem Weibe! Schlag auf Schlag, Hieb auf Hieb mit allem Rüst- und Kampfzeug, das Wissenschaft und Moral ihm reichlich zur Verfügung stellen, bekriegt Tim die Emancipatiorn der Frau. Er verherrlicht die Hausfrau und peitscht mit hochgeschwungener Fuchtel das Weib, das in die Oeffentlichkeit tritt, in Küche und Stube zurück. Tim's Buch entwirft ein böses Bild der Pariser Litteraturverhältnisse. Man muß mit diesen nur oberflächlich vertraut sein, um die Persönlichkeiten, die der Verfasser leicht verschleiert vorführt, zu erkennen, die Anspielungen, von denen sein Buch durchsetzt ist, zu verstehen, in den Skandalgeschichten, die Tim zur Erhärtung seiner These vorbringt, Wahrheit von Dichtung trennen zu können. Gewiß ist auch das Buch übertrieben — oft sogar bis zur gehässigen Fratze; doch sei es jenen, die in der schrankenlosen Emanicpation der Frau ein Heil der Zukunft erblicken, wärmstens empfohlen. Obzwar sich Tim nicht zu den Moralisten rechnet, so hat er doch sein Buch zur Vertheidigung der in den Koth gezerrten Moral geschrieben und, wahrlich, selten war ein Buch ehrlicher gemeint.

Es giebt aber auch solche Vertheidiger der Moral, die gerade das Gegentheit von dem erreichen, was sie angeblich erreichen wollen. Zu diesen zählt beispielsweise Herr Dubut de Laforest. Dubut befolgt eine litterarische Abschreckungstheorie. Die Liebesgeschichte, d. h. das Ehebruchsdrama, das sein letztes Buch („Morphine." Roman contemporain. Paris Dentu, 1891, 15 mille) schildert, ist das alte Lied von der jungen und schönen Weltdame,

dem vertrauensseligen Manne und dem mit allen Reizen der Männlichkeit ausgestatteten Officier. Aber der eigentliche Motor in dem Verhältnisse der Marquise de Montreu und Raymond's des Pontaillac, die unheimliche Macht, die die Conflicte auslöst und die Katastrophe herbeiführt, ist jene „Circe der Décadence", wie Dubut sie nennt, das Morphium. Dubut hat zu seinem Roman umfassende Studien gemacht, medicinische, chemische wie juristische — soll ja sein Buch ein documentarischer Roman sein. Er zeigt uns die Morphinomanie in allen Stadien, in ihren Verirrungen und Paroxysmen; er zeigt uns, wie das entsetzliche Gift in allen Kreisen der Pariser Gesellschaft seine Opfer fordert, wie es immer weiter um sich frißt, unaufhaltsam, unerbittlich, wie es Glück um Glück, Leben um Leben zerstört. Leider hielt der Romanicer nicht, was der Documentarist versprochen. Die psychologische Schilderung bleibt hinter der physiologischen weit zurück. Aber haben die 15000 Abnehmer, die das Buch in wenigen Tagen gefunden, es wirklich nur gekauft, um sich abschrecken zu lassen? Mit nichten, die meisten, sagen wir alle, um nicht ungerecht zu sein, nehmen den Band zur Hand, in der Hoffnung, Nervenreiz, Nervenkitzel, Nervenerregung darin zu finden. Und diese Hoffnung wird nicht enttäuscht. Dubut wird natürlich einwenden, die erotischen Bilder und Scenen gehören zu seinen Documenten. Zugegeben. Aber das Publicum nimmt sie nicht als solche, sondern besteht eigensinnig darauf, sie als Tribut zu betrachten, die man seinem Geschmacke bringt. Und so gehört denn auch Dubut de Laforest zu den Immoraux; in der Kunst

hat die bekannte Moral, daß der Zweck die Mittel heiligt, keine Geltung.

Die heutige picante Salonlitteratur erinnert uns oft an die frivole Boudoirpoesie des vorigen Jahrhunderts. Huysmans hat nicht Unrecht, wenn er sagt: „Die Enden der Jahrhunderte gleichen sich; sie sind immer trüb und schwankend.“ Es giebt so manche Vergleichspunkte zwischen heute und vor hundert Jahren. Damals kam nach Sturm und Drang die Wertherepoche, und auch heute scheint nach dem Sturm und Drang des Naturalismus und Realismus eine neue Romantik zu erblühen. Ihre Anzeichen sind da; und als ein Vorbote präsentirt sich uns das Buch eines jungen, vielversprechenden Schriftstellers. Dieser heißt Marcel Prévost, sein Roman: „La Confession d'un amant“ (Paris, Lemerre, 1891). Prévost hat in einem Artikel, den er im „Figaro“ veröffentlichte („Le Roman romanesque“ „Figaro“ vom 12. Mai 1891), eine Rückkehr zur Romantik, besonders was den Ausdruck des sentimentalen Lebens betrifft, prophezeit, sozusagen die Seelenrechte proclamirt. Ein Mitarbeiter des „Gaulois“ benutzte Buch und Artikel des jungen Meisters, um bei allen Alten anzuklopfen und sie bescheidentlich über ihre Meinung bezüglich des Romans der Zukunft zu interviewen (vgl. die Nummern des „Gaulois“ vom 14. bis 26. Mai 1891). Die Antworten der Großen (der Herren Zola, Daudet, Halévy, Goncourt, Coppée u. A. m.) liefern ein interessantes Bild der Ansichten der Dichter von heute über die Dichtung von morgen. In dieser Enquête ging es dem Naturalismus nicht gut. Er hat seinen

Gipfelpunkt erreicht, sagen die Einen, überschritten, sagen die Anderen. Die Etikette „Naturalismus" hat ihren Werth verloren, man protestirt gegen sie. Man protestirt überhaupt gegen jede Schule, gegen jede Gefolgschaft. Es giebt keine Poetenrepublik mehr, sondern nur eine Tyrannei des Talentes. Die Zukunft gehört dem Talente der Zukunft. Und ehe dasselbe der staunenden Welt sich enthüllt, läßt sich gar Nichts über seine Art und Weise sagen. Vor der Hand giebt es nur Romane, die unterhalten, und solche, die langweilen, das heißt, gute und schlechte, jede andere Eintheilung ist läppisch — „Lapalismus" überhaupt die ganze Frage nach dem Roman der Zukunft! Dann giebt es solche, die sagen: wozu sich über den kommenden Roman den Kopf zerbrechen — es kommt überhaupt keiner mehr, die Zukunft gehört der Zeitung; und wieder Andere, die dem Collegen Prévost bitter neidisch sind um die glänzende Reclame, mit der er sein Werk zu lanciren verstand — denn ein Roman, der sich gleichsam selbst als der Roman von morgen ankündigt, lockt die Leser in hellen Schaaren.

Was Prévost unter Romantik versteht, ist eigentlich die Betrachtung der Dinge und Ereignisse durch eine empfindsame Phantasie. Sein Roman ist die Monographie einer Seele, in der weibliche Zartheit des Gefühls sich paart mit zäher Kraft der Reflexion. Aber dieser Reflexion fehlt das Rückgrat eines festen Willens. Prévost ist ein Willenskranker, ein Nervöser, das Kind einer überreizten nervösen, willenskranken Zeit. „Wir sind uns selbst ein schmerzliches Geheimniß," sagt er, und in seinem Schmerze

findet er — die Thräne! Ja, wirkliche Thränen, wie sie seit Werther nicht in so reichem Maße geflossen; in Thränenseligkeit löst sich sein Empfinden, das die Nerven führen und irreführen. Und der Dichter weiß den Leser in den Bann seiner Empfindung zu ziehen, ihm seine Stimmung zu suggeriren. Der Roman schreitet nicht fort in psychologischer Entwickelung, sondern gleichsam von Stimmung zu Stimmung. Ist also etwa der Roman von morgen der Roman der Stimmung? Sind also vielleicht die Symbolisten und Décadents auf dem richtigen Wege, die um jeden Preis eine Stimmung erwecken wollen, der Poesie eine ähnliche Aufgabe zuweisend wie der Musik? „Unsere Empfindungen," sagt Prévost, „resultiren aus einer flüchtigen Uebereinstimmung zwischen unserer Seele und dem Milieu." Aber das Milieu ist für Prévost Nichts als ein Spiegelbild seines eigenen Seelenlebens; und dieses Seelenleben ist krankhaft, weil es zu wenig in fester Beziehung mit den irdischen Kräften und Trieben steht. Prévost ist Spiritualist; er nimmt den christlichen Streitzug gegen das Sinnliche auf, gegen das „Thierische", wie die Gläubigen es nennen. Aber solch' reactionäres Kämpfen gegen die Macht des Fleisches hat wohl Heilige geschaffen, aber kein echtes Kunstwerk ist auf solcher Basis möglich. Denn die Sinnlichkeit, die verklärte, reine, von Schlacken und Koth befreite Hochgewalt der Sinne wird stets Grundlage und Ziel der Kunst bilden.

Untersuchen wir aber Prévost's Roman seinen Zug nach „oben" genauer, steigen wir so tief in die Seele des Helden herab als möglich, so werden wir finden, daß,

was diesen zum fliegenden Holländer der Liebe macht, Nichts ist als jene fieberhafte, epidemische Neugier, die unsere Zeit kennzeichnet, die heißhungrig fortwährend nach Außergewöhnlichem noch nicht Dagewesenem verlangt. Und als so etwas Außergewöhnliches erscheint wohl Manchem der vergessene Reiz der stillen Thräne, als etwas noch nicht Dagewesenes in unserer brutalen Epoche das Ausleben einer Empfindung fern von dem gemeinen Treiben des Alltags. So steht denn Prévost näher zu Huysmans, als man glauben sollte. Sie möchten Beide aus ihrer Zeit heraus; der Eine sucht das Heil in der Hölle, der Andere im Himmel — aber in diesem Himmel singen nervöse Engel.

Prévost wird gewiß noch manches schöne Buch schreiben; sein Erfolg wird Manchen verführen, seinen Bahnen zu folgen — aber der Roman der Zukunft liegt nicht auf grasüberwachsenen Wegen.

Der neue Roman von Alphonse Daudet.

In dem soeben erschienenen sechsten Bande des Journal des Goncourt findet sich ein Ausruf Daudet's verzeichnet, der eine treffliche Selbstkritik enthält: „Ich bin ein ganz subjectives Wesen — die Dinge gehen durch mich — ich kann Nichts erfinden — meine ganze Familie ist schon drangekommen — ich kann nicht mehr in den Süden gehen!"

Zwischen diesen Worten liegt der ganze Ausdruck Daudet'scher Kunst, möge diese nun in seinen Ich-Romanen, den Tartarins, dem Numa oder in seinem neuesten Buche „Rose et Ninette"*) in die Erscheinung treten. Seine Bücher sind nicht erdacht und erfunden, sondern erlebt und durchlebt; alle diese Figuren, Männertypen, Frauengestalten, diese braven Alten und diese reizenden Kinder sind aus der Wirklichkeit in das Buch gestiegen — seine ganze Familie hat schon diesen Weg genommen und so ein Jeder, der ihm begegnet, der ihm im Guten oder im Bösen bemerkenswerth erschienen. Aber Daudet steht den Menschen, die er beobachtet und die er in das

---

*) Alphonse Daudet: „Rose et Ninette." Moeurs du jour. Paris, E. Flammarion. 1892.

Erdreich seiner Kunst verpflanzt, nicht mit der kühlen Betrachtung des naturwissenschaftlichen Romanciers gegenüber. Das ist nordische Art. Und er stammt aus dem Süden, wo der Gedanke sich nimmer vom Gefühle, das Auge nie vom Temperamente trennt. Daudet liebt und haßt seine Helden, nimmt Partei in ihrer Sache, ihre Freuden und Leiden gehen durch sein Herz. Weil er aber ein ganzer, ein großer Dichter ist, so zieht er auch den Leser in den Kreis seines Empfindens und Fühlens. Daudet wirkt in erster Linie auf das Gemüth. Daher der tiefgehende Erfolg seiner Bücher in einer Zeit, wo die Sprache des Verstandes, des Gedankens das Herz nicht zu Worte kommen ließ. Er ist der Einzige unter den modernen Meistern des Romans, der nicht zum Verstande, sondern zum Herzen spricht. Zola überwältigt, Maupassant erschüttert, Daudet rührt uns.

Aus seinem letzten Roman „L'Immortel" flammte der Haß. Gewiß war das Buch übertrieben in seiner Schärfe, in der Heftigkeit des Angriffes, in dem Zorne gegen Alles, was mit der Akademie und den vierzig Unsterblichen in Verbindung steht. Weil aber der Leser mit seinem Gemüth und seinem Temperament theilnahm an den Vorgängen des Buches, vergaß er das Pamphlet über dem Roman, das streitbare Schwert des Poeten über dessen Laute. Ein Troubadour des Realismus, das ist Alphonse Daudet!

Nach dem Waffengeklirr des „Immortel" hebt „Rose et Ninette" wie eine Idylle an. Aber hinter den einfachen Geschehnissen, die sich hier in engem Ringe

abspielen, liegt ein Suchen des Dichters nach der Lösung eines unsere Zeit bewegende Problems.

Der Lustspieldichter Régis de Fagan hat sich von seiner Frau geschieden. Es war eine Ehe, wie sie nicht sein soll, eine Ehe zwischen Menschen, deren Charaktere, deren Neigungen kein Begegnen, kein Ergänzen gestatten. Fagan hatte geheirathet, um ein Heim, einen Herd zu finden; seine Frau suchte in der Ehe nur den Glanz, den der Name ihres berühmten Gatten ihr gewährte, nur die Möglichkeit, im Tout-Paris eine Rolle zu spielen. Ihre egoistische Genußsucht, vor Allem aber ihre Lust am Lügen, an der Koketterie mit allem Unwahren, haben dem braven Fagan in's Herz geschnitten. Mit kleinen häuslichen Scenen begann, mit der Scheidung endigte die Tragikomödie dieser Ehe. Der gutmüthige Fagan giebt sich noch zu einem Ehebruchs-Possenspiel her, damit das Tribunal zu seinen Ungunsten entscheide; denn „wenn der Mann fehlt, so verzeiht die Welt, fehlt aber die Frau, so spritzt die Schande über die Familie." Und Fagan's Familie bilden seine zwei Töchter, Rose und Ninette, die er abgöttisch liebt. Jeden zweiten Sonntag dürfen sie den Papa besuchen. Dann giebt es Sonnenschein und Blüthenduft in dem kleinen Landhause zu Passy, dann giebt es einen Festtag für drei glückliche Menschen. Doch die Gestalt der Mutter steht immer wie ein Schatten hinter aller Freude. Wenn der Einfluß, den sie auf die Mädchen nimmt, zu Tage tritt, wenn die Gedanken, die sie ihnen eingiebt, von den frischen Lippen flattern, dann weht es wie ein kalter, böser Schauer durch die Fröhlich-

keit des Wiedersehens. Mann und Frau sind trotz der Scheidung „in Gutem" auseinander gegangen. Sie kommen noch bisweilen zusammen, wenn es gilt, betreffs der Kinder Etwas zu ordnen. Und in Einem treffen sie sich fortwährend, in dem Kampfe um die Liebe der Kinder. Rose und Ninette sind zwei echte, niedliche Pariserinnen; es sind große Kinder, oder besser gesagt, kleine Frauenzimmer. Den klaren Spiegel der jungen Herzen kräuseln eben die ersten weltlichen Gedanken, im Köpfchen klingt mit hellem Ton das Narrenglöcklein der Lebenslust. Beide lieben den guten, überguten Papa; aber es ist nicht die wahre, goldene Kinderliebe! Rose, die Aeltere, ist eifersüchtig, und Ninette schmollt und kokettirt. Doch Fagan wägt und prüft die Gefühle seiner Kinder nicht. Sie füllen sein ganzes Herz aus. Sein ganzes — nein! Denn eine neue Liebe beginnt darin zu keimen. Keine Leidenschaft, kein Ueberschäumen, kein gewaltiges Verlangeu — sondern das stete Wachsen einer Sympathie, entsprungen dem Sehnen eines gereiften Herzens. Frau Hulin ist wie Fagan in der Ehe gescheitert. Ihr Mann hat sie mit roher Eifersucht gequält, sie mit seinem Wesen bis zum Haß getrieben. Da erschien die Trennung wie eine Erlösung. Frau Hulin zieht von Havre, wo sie gelebt, mit ihrem Knaben nach Paris. Bis zu seinem zehnten Jahre darf das Kind bei der Mutter bleiben — so lautet der Spruch der Gerichte — dann soll es der Erziehung des Vaters überantwortet werden. Das Kind ist krank und schwach, die Mutter bebt vor dem schrecklichen Termin, wo es ihr von der Seite gerissen werden soll, um in die Macht des

gefürchteten Mannes zu fallen. Die Sorge um den kleinen Maurice bringt Fagan und Frau Hulin einander näher. Der Gedanke an das Glück und den Frieden einer Vereinigung erwacht in Beiden. Da verschieben sich plötzlich die Verhältnisse. Fagan's geschiedene Frau hat ihren Cousin und ehemaligen Hausfreund, einen Herrn La Posterolle, geheirathet und lebt nun auf Corsica, wo ihr Gatte die Präfectur inne hat. Dorthin hat sie auch Rose und Ninette mitgenommen. Das war gegen die Verabredung, die bestimmte, daß die Kinder Paris als den Wohnsitz des Vaters nicht verlassen dürften. Fagan reist ihnen einmal nach, führt dort ein abenteuerliches Incognito-Leben und kehrt, wohl fühlend, wie wenig ihm die Kinder mehr gehören, verbittert von diesem Besuchsausflug heim. Mittlerweile ist — nach Jahren — Herr Hulin wieder aufgetaucht. Er läßt sich bewegen, auf sein Recht, den Knaben mitzunehmen, zu verzichten — unter einer Bedingung! Das Weib bäumt sich empört dagegen auf — aber die Mutter bringt das Opfer ... Herr Hulin fährt am nächsten Morgen nach Havre und erschießt sich. Frau Hulin ist frei. Doch die Erinnerung an jenes schreckliche letzte Begegnen mit dem Manne, der einst ihr Gatte gewesen, trennt sie nun von Fagan. Fagan, durch die Bosheit seiner Frau von Allem unterrichtet, sieht die Unmöglichkeit, darüber zu kommen, selbst ein. Er ist einsam geworden, ist zerfallen mit seinen Töchtern, die er von sich stoßen mußte, weil der lügnerische Geist ihrer Mutter sie vergiftet, weil sie gewagt, sein Heiligstes, sein reines Gefühl für Frau Hulin, in den Koth zu ziehen.

Die Tendenz des Buches ist unschwer zu erkennen. Sie richtet sich gegen die Scheidung, sie tritt ein für die Heiligkeit der Ehe, sich dabei auf das Recht der Kinder stützend. Wenn der Mann sich vom Weibe trennt, wem soll das Kind gehören? Das Gericht entscheidet darüber, theilt sozusagen das Kind und dessen Gefühle zwischen den Gatten. Ueber dieses „Theilen" steigt Daudet die Röthe in's Gesicht. Es ist grausam, es ist ungerecht, es ist verderblich, dieses gewaltthätige Eingreifen des Tribunals in das Heiligthum der Familie. Ueber der Entzweiung der Eltern gehen die Kinder zu Grunde. Und Daudet, der immer nach dem Leben schildert, der nur nach dem Leben schildern kann, greift einen Fall, der jüngst in der Pariser Gesellschaft sich ereignet, aus der Wirklichkeit heraus und schiebt ihm seine These unter. Man fühlt die Erregtheit seines Pulses, sieht das Leuchten seines Auges, wie er mit raschem Schlage dem Stück Leben, das zuckend zwischen seinen Fingern liegt, den Stempel seiner Kunst aufdrückt. War nun sein Griff der richtige, deckt sich der Stoff mit dem Problem? Wir glauben, nein.

Daudet stellt die Frage: Was wird bei der Scheidung aus den Kindern? Sein Roman soll die Antwort enthalten. Dem wäre so, wenn Daudet uns ein typisches Ereigniß, von eiserner Nothwendigkeit, nicht von bösem Zufalle entschieden, erzählt hätte; in der Tragik des Alltages hätte er nach der Lösung suchen müssen. Der Fall Fagan mit seinem lustspielartigen Elementen, mit seinem willkürlich aufgesetzten traurigen Schlusse beweist gar

Nichts. Wenn man näher zusieht, wird man vielleicht gar entdecken, daß eben das Zusammenleben der Gatten mit dem nie aufhörenden Zank und Streit, wobei die Erziehung der Kinder, die Wahrung des Familienheiligthums am schlechtesten fuhr, auf den Charakter der Mädchen den allerböseſten Einfluß geübt hat. Das Kind, das fortwährend vor die Frage gestellt wird: Wer hat Recht, Papa oder Mama? ist weit mehr zu beklagen als das Kind, über dessen Schicksal ein vernünftig denkender, die Umstände erwägender Richter entscheidet. Wären Rose und Ninette besser oder glücklicher geworden, wenn es aus einer ehelichen Hölle keinen Weg an die Oberwelt gäbe? Wir glauben nicht, daß der Dichter dies bejahen, uns also die Gegenprobe seines Exempels liefern könnte.

Wie in seinem Schauspiel „L'Obstacle" die Frage der erblichen Belastung, hat Daudet in seinem jüngsten Roman die Frage der Scheidung mit allzu unsicherer Hand gestellt. Daudet ist kein Gladiator der These wie Dumas, kein Problem-Zergliederer wie Bourget, kein Ideenbaumeister wie Zola. Thesen und Probleme sind seiner realen Anschauungskunst nur so weit zugänglich, als er sie in Personen oder Vorgängen verkörpert sieht. Mit dem Abstracten weiß er Nichts anzufangen. Nur was sein Blick erfassen und umfassen kann, vermag er wiederzugeben. Und was er sein Denken heißt, ist zum großen Theile nur sein Fühlen; sein Herz verwirrt immer wieder die Arbeit seines Geistes. Der provençalische Dichter Mistral nannte ihn einmal im Gespräche mit Edmond de Goncourt den Mann der Desillusion und Illusion,

der skeptisch ist wie ein Greis und leichtgläubig wie ein Kind. Dieses Urtheil trifft immer bei Daudet zu, wenn es sich um Verstandesfragen handelt. Da spielt das Kindergemüth dem Dichter so manchen bösen Streich.

In seinen Fehlern und auch in seinen Vorzügen ist „Rose et Ninette“ vollkommen das Product Daudet'scher Kunst. Der Romancier Alphonse Daudet ist kein Epiker. Sein Talent ist lyrisch und dramatisch. Fluß der Erzählung, Aneinanderreihen des Thatsächlichen, Breite der Schilderung sucht man bei ihm vergebens. Daudet löst die Handlung in eine Folge dramatisch bewegter Scenen und lyrischer Stimmungsbilder auf. Den Schauplatz der Erzählung sehen wir immer durch das Auge, durch das Temperament des Helden, nicht des Erzählers. Dieser tritt nirgends hervor, weder berichtend, noch beschreibend, und doch faßt er uns mit seiner Persönlichkeit. Wir fühlen eben seine Sympathien und Antipathien, wir merken, wenn er liebevoll bei einer Figur die guten Seiten immer und immer wieder betont, die Schwächen schonend verschleiert, wenn er bei einer anderen stets die ungünstigste Seite der Betrachtung wählt. In unparteiischer Beleuchtung würden wir vielleicht von der Familie Fagan einen ganz anderen Eindruck gewinnen. Daudet, dessen heißes Streben es ist, in allen seinen Werken wahr zu sein, bekriegt überall die Lüge. Er thut dies in seiner Weise, indem er die Verkörperung der Lüge im Mann wie im Weib charakteristisch auf die Scene stellt. So ist „Numa Roumestan“ entstanden, so die harmlose Caricatur des Tartarin, so hat er seiner Novelle „La Menteuse“

das Theaterstück folgen lassen und jener Frau Clotilde Deloche nun die Mutter von Rose und Ninette an die Seite gestellt. Diese elegante Dame, der die Lüge bald ein Spiel, bald ein Zeitvertreib, bald eine Waffe ist, erscheint weit bestimmter und schärfer gezeichnet als Fagan. Wir ahnen, daß dieser gutmüthige Mann, dieser vortreffliche Papa noch andere vielleicht minder liebenswürdige Eigenschaften besitzt, über die aber der Dichter sympathiebefangen hinwegsieht. Und wir sehen aus den tausend kleinen Zügen väterlicher Fürsorge und Liebe, einer Liebe, die den Kinderu fast lästig erscheint, mehr noch, als treueste Beobachtung eines Modells. Da hat Daudet, der zärtliche Vater, in seine eigene Brust gegriffen.

Wenn man das Buch unbefriedigt, mit dem Mißklang des Endes aus der Hand legen will, bemerkt man vielleicht noch, daß zwischen den Zeilen Etwas wie eine leise, ganz leise Hoffnung auf eine ferne tröstliche Zukunft hervorschimmert. Wer weiß, ob nicht doch einmal Fagan über Alles hinweg Frau Hulin die Hand reicht zum Frieden und zum Glück!? Daudet ist eben als echter Gemüthsmensch Optimist. Und uns will bedünken, daß der Dichter, der sein Volk erheben und läutern will, im Innersten seines Wesens Optimist sein muß. Das Höchste ist das Menschenherz. Und kein Dichter darf daran verzweifeln!

Das Ende der Rougon-Macquarts.

Mit dem eben erschienenen Romane: „Le docteur Pascal" hat Zola den Schlußstein zu seinem großen Werke gesetzt, den zwanzigbändigen Cyclus, in dem er die Naturgeschichte einer Familie unter dem zweiten Kaiserreiche schildern wollte, vollendet. Fünfundzwanzig Jahre unendlicher Arbeit, unendlichen Fleißes hat Zola an sein Werk gewendet, und nun, da es endlich ausgebaut vor uns steht, massig und gewaltig, sucht die Kritik nach dem günstigen Punkte, von welchem der richtige Totaleindruck zu gewinnen ist.

Zola hat immer davon gesprochen, daß er in dem abschließenden Bande die wissenschaftlichen Resultate seiner Arbeit darlegen werde. Er hat dies in seiner Weise auch gethan. Er hat, den Stammbaum der Rougon-Macquarts in der Hand, die Theorie der Vererbung in allen Phasen, wie sie die einzelnen Mitglieder dieser psychisch so furchtbar belasteten Familie aufweisen, entwickelt und sich bemüht, das Ergebniß nicht als Dichter, sondern als Gelehrter zu ziehen. Zola als Gelehrter ist nun eine eigenthümliche Erscheinung. So kolossal sein Wissen ist, es

fehlt diesem die gleichsam chemische Umwerthung des Aufgenommenen zum eigenen Geistesproducte. Seine Wissenschaft kommt aus zweiter Hand, Bei aller Gründlichkeit liegt Etwas wie der Hauch des Dilettantischen über diesen Studien aus allen möglichen Wissensgebieten, die Zola seinem Werke zu Liebe durchlaufen hat. Lombroso, der sich in einer seiner jüngsten Schriften einen aufrichtigen Bewunderer Zola's nennt, constatirt angesichts der von Zola dargestellten Verbrechertypen, wie hier wissenschaftliche Wirklichkeit und dichterische Erfindung sich widersprechen. So sind Zola's gelehrte Excurse immer um einen Faden von der exacten Forschung entfernt, eben um den Faden, den der Poet zum Gewebe seines Werkes braucht. Zola wollte die Lehre, oder besser gesagt, die Hypothese der Vererbung an einem fictiven Beispiele aufzeigen. Hier klafft der Widerspruch. Das erfundene Beispiel hat keine Beweiskraft. Zola sagt: „Die Vererbung ist das Streben nach Aehnlichkeit (sc. mit den Vorfahren), behindert durch Milieu und Umstände." Den Einfluß des Milieus, das Spiel der Umstände, die Wechselwirkungen zwischen inneren ererbten Anlagen und äußeren Momenten darzustellen, war in jedem seiner Bücher Zola's vornehmstes Bestreben. Was Einen aber skeptisch machen kann, ist der Umstand, daß es bei diesen Sätzen keinen Gegenbeweis giebt. Ein Menschenleben, auch ein erfundenes, ist nicht ungeschehen zu machen. Wenn dieser Rougon oder jener Macquart so geworden ist, weil sein Milieu es verlangte, so kann uns Zola nicht beweisen, daß Dieser oder Jener in einem anderen Milieu anders

geworden wäre. Der Mensch ist das Product seiner Umgebung. Aber gerade die sein Wesen bestimmenden kleinsten Umstände entschlüpfen am leichtesten der Beobachtung, und wenn man einen erfundenen Menschen in ein erfundenes Milieu setzt, so fehlen die kleinsten und doch dem Forscher, wenn auch nicht dem Dichter wichtigsten Zahnrädchen im großen Uhrwerke, welches das Leben heißt.

Uebrigens ist die Familie der Rougon-Macquarts nicht völlig Zola's Erfindung. „Es giebt in Frankreich eine Familie, Namens Kerangal, die aus St. Brieuc in der Bretagne stammt und deren Geschichte seit sechzig Jahren die Jahrbücher der Strafrechtspflege und Irrenheilkunde füllt. In zwei Geschlechtsfolgen hat sie bisher, soweit es den Behörden bekannt geworden ist, sieben Mörder und Mörderinnen, neun Personen, die einen unsittlichen Lebenswandel führten, und zwischendurch einen Maler, einen Dichter, einen Baumeister, eine Schauspielerin, mehrere Blinde und einen Tonsetzer hervorgebracht. Die Geschichte dieser Familie Kerangal hat Zola den Stoff zu seinen sämmtlichen Romanen geliefert." Also verkündet es triumphirend Max Nordau (im zweiten Bande seiner „Entartung", Berlin, 1893). Das ist auch das einzig Interessante, was man in Nordau's unerquicklicher Zola-Studie finden kann. Was aus dieser spricht, ist toller, in wilden Sprüngen sich überkugelnder Haß. Herr Nordau stellt sich seinen „Gegnern" (Wagner, Nietzsche, Ibsen, Zola) gegenüber wie ein Jahrmarkts-Athlet in grellem Tricot, läßt seine Muskeln spielen und macht Kunststücke mit litterarischen Centnergewichten. Nordau sagt: „Zola

ist durch und durch Romantiker in seinem Verhalten zur Welterscheinung und in seiner Kunstmethode. Er übt beständig in ausgedehntester und intensivester Weise jenen atavistischen Anthropomorphismus und Symbolismus, der eine Folge unentwickelten oder mystisch verworrenen Denkens ist und sich bei Wilden als natürliche, bei Entarteten aller Kategorien als Rückschlagsform der Geistesthätigkeit findet." Lassen wir aus diesem „gewichtigen" Satze die von der französischen Kritik wiederholt und mit Recht aufgestellte Behauptung gelten, daß Zola eigentlich ein Romantiker ist. Wozu aber dann des Herrn Nordau blindwüthiges Losschlagen auf den Naturalismus, „der in der Welt Nichts sieht, als blos Rohheit, Niedertracht, Häßlichkeit und Verderbniß?" Für Herrn Nordau, der unter Anderem einmal die Bemerkung fallen läßt, daß „es sich bei Zola um bewußte planmäßige Bauernfängerei handelt," beweisen Zola's Romane nichts Anderes, als „daß Zola's Nervensystem krank ist." Und gerade Zola ist eine durch und durch gesunde Natur.

Zola liebt das Gesunde und Starke, wo und in welcher Form es ihm auch begegnet. Er haßt das Schwache und Kranke. Dies war die Quelle seines Pessimismus. Er verglich die Menschen der Wirklichkeit mit den Idealgestalten seiner Phantasie. Er verzweifelte, physische und psychische Gesundheit, wie er sie liebte und träumte, anzutreffen. In seinen früheren Romanen schlug dieser Pessimismus heftige Töne an, und Lemaître durfte noch die Geschichte der Rougon-Macquarts „ein pessimistisches Epos des menschlichen Thieres" nennen. In „Germinal" stand

viel vom „ewigen Schmerze des Daseins“, und in breiter Fluth strömte ein Klagelied menschlichen Elends dahin. In diesem Pessimismus ist nun eine Wandlung eingetreten. Zola lernte mehr als Gesundheit und Stärke jene Macht glühend verehren, die Beides giebt: das Leben! Das Leben, in dessen Tiefe der Dichter stieg, dessen Erscheinungen er erfassen und studiren wollte, erschien ihm in seiner unerschöpflichen Fülle und Großartigkeit. Wenn er nun an gewisse Dinge rührte, worüber man sonst einen Schleier breitet, so geschah dies, weil er die That, die das Leben birgt, glorificiren, den Augenblick, wo das Leben in die Welt tritt, verherrlichen wollte. Und in diesem Sinne wurde er ein Dichter der Liebe. Ein Hymnus auf die immer neues Leben schaffende Liebe tönt uns aus den Schlußaccorden seines Werkes entgegen. Es liegt wie ein heidnisches Element in dieser schrankenlosen Lebensfreude. Dr. Pascal, aus dessen Munde Zola spricht, sagt einmal: „Gewiß giebt es viel faule Elemente. Ich habe sie nicht verhüllt, ich habe sie vielleicht zu sehr hervorgehoben. Aber Sie verstehen mich schlecht, wenn Sie sich einbilden, daß ich an den schließlichen Zusammenbruch glaube, weil ich die Wunden und die Risse zeige. Ich glaube an das Leben, das fortwährend die schädlichen Körper ausstößt das neues Fleisch schafft, um die Wunden zu stopfen, das trotz Allem durch Schmutz und Tod zur Gesundheit und zu fortwährender Erneuerung schreitet.“

Doctor Pascal, der den Epilog spricht, trägt viele Züge des Dichters. Und an einem dem Dichter wohlbekannten Orte spielt sich die einfache Handlung des Romanes ab,

zu Plassans (Aix in der Provence), wo Zola seine Jugendzeit verbrachte, wo das Stammhaus der Rougon-Macquarts steht. Noch einmal wird uns die ganze Familie, Glied für Glied, vorgeführt. Doctor Pascal, ein Enkel der mehr als hundertjährigen Stammmutter Adelaide Fouque (Tante Dide genannt), die im Irrenhause im dumpfen Wahnsinn lebt, ein Bruder des Ministers Eugène Rougon und des Speculanten Saccard, studirt an seiner eigenen Familie die Ergebnisse der Vererbung, den Wahnsinn der Tante Dide, wie er von der Wurzel des Stammbaumes in die Aeste steigt, hier in Genie, dort in Alkoholismus, dort in Neurose sich umsetzt, wie er den Einen zum Mörder, die Andere zur Dirne macht, wie er das gesunde Blut vergiftet, mit dem Abkömmlinge sich verbinden. Was die ganze Familie charakterisirt, ist die Jagd nach dem Genusse; möge sie nun als die Jagd nach Gold, nach Sinnentaumel, nach Macht auftreten, sie ist doch nichts Anderes als die Jagd nach der Lebensfreude und der Lebenskraft. Die Jagenden freilich sind zumeist, Dank ihrer Ahnfrau, schwächliche, erblich belastete Geschöpfe, und daher kommt es, daß das Bild, das ihr Dasein uns bietet, zumeist ein so trauriges, so trostloses ist. Doctor Pascal hat sich, ein Sechzigzähriger, von der ärztlichen Praxis, die ihm ein hübsches Vermögen eingetragen, fast gänzlich zurückgezogen. Er lebt nur seinen Studien und seinen Manuscripten. In riesigen Stößen liegt das Material zur Geschichte seiner Familie bereit, Briefe, Notizen, Zeitungsausschnitte, Documente aller Art, ein furchtbares Anklage-Material, dessen Schwere Pascal's auf den Ruhm und die Größe der

Rougons eifersüchtig wachende Mutter Félicité kennt und fürchtet. Zwischen Pascal und seiner Mutter, die trotz ihrer 80 Jahre noch frisch und rege ist, herrscht seit Langem eine Entfremdung. Die Studien des Doctors, seine unkirchliche Gesinnung tragen Schuld daran. Plassans soll den Namen der Rougons in Ehren halten. Die Rougons haben die Stadt gerettet, die Rougons haben hier dem Bonapartismus zum Siege verholfen, der allmächtige Minister war ein Rougon. Nur drei Flecken kennt Frau Félicité auf dem Ehrenschilde des Hauses: den Wahnsinn der Tante Dide, die uneheliche Seitenlinie der Macquarts, deren Aeltester, der Onkel Macquart, ehemals ein Vagabund und jetzt ein Trunkenbold, noch in Plassans lebt, und die Documente Pascal's, wo all die Verbrechen und Laster der Familie aufgezeichnet sind. Diese Documente zu vernichten, ist ihr heißester Wunsch. Sie hetzt die beiden Hausgenossinnen des Doctors gegen ihn auf. Die eine ist die alte treue Dienerin Martine, die andere ist Clotilde, eine Nichte Pascal's, eine Tochter Saccard's. Beide hängen in abgöttischer Verehrung an dem Doctor, aber Beide sind fromm, und bei ihrer Frömmigkeit weiß Félicité sie zu packen. Sie redet ihnen ein, die Vernichtung der Manuscripte sei ein gottgefälliges Werk, und bringt es so weit, daß eines Nachts Doctor Pascal seine Nichte entdeckt, wie sie, auf einem Stuhl vor dem Archivkasten stehend, damit beschäftigt ist, ihm seine Documente zu entwenden. Und in derselben Nacht enthüllt nun Pascal den Augen seiner Nichte, die ihm das Liebste auf Erden ist, das Geheimniß der Familie, die Resultate seiner Forschungen. Er stellt

seine Wissenschaft ihrem kindlich-einfältigen Glauben gegenüber, er fordert sie auf, zu wählen zwischen ihm und jenen anderen Einflüssen und Einflüsterungen, die sie in Kampf und Hader mit ihm verwickeln wollen. In jener Nacht finden sich die beiden Menschen, der ernste Gelehrte, das schlichte, anmuthige Mädchen mit dem leisen Zug zum Mystisch-Phantastischen, die nur dadurch dem Fluche der Belastung entgangen ist, weil Pascal sie aus ihrem Milieu in das seine, in die stille, friedliche Atmosphäre seiner Behausung versetzt hat. Nun beginnt zwischen Beiden eine Liebesidylle voll reinen Feuers. Wie die Sunamitin Abisaïg dem greisen König David ihre Jugend gab, so macht Clotilde den Doctor Pascal wieder jung und stark. Aber in dieses Glück wirft das Schicksal einen Stein. Der Notar, bei dem Doctor Pascal's Vermögen deponirt war, geht durch, und der Doctor sieht sich plötzlich verarmt. Nun will er Clotilde vor dem Schicksale bewahren, an der Seite eines greisen Bettlers ihr blühendes Leben zu verbringen. Er bewegt sie, zu ihrem Bruder Maxime nach Paris zu reisen, der dringend in schwerem Siechthum ihrer Pflege bedarf. Sie würde trotzdem nicht fahren, wenn der Doctor in heroischer Entsagung ihr nicht zu verstehen geben würde, daß ihre Nähe ihn im Arbeiten stört, daß ihm die Wissenschaft über die Liebe geht. Aber kaum ist sie fort, so bricht Pascal im Trennungsschmerz zusammen. Die Liebe, die ihn mit so jäher Gewalt ergriffen hat, bringt eine Herzkrankheit zu rascherer Entwickelung. Er sieht sein Ende nahe vor Augen. Er könnte glücklich sterben, wenn seine Liebe nicht unfruchtbar

gewesen wäre! Und gerade an dem Tage, wo er sich vor der Schwelle des Todes sieht, kommt die Nachricht von Clotilde, daß ihre Liebe nicht unfruchtbar geblieben ist. Er ruft sie heim, aber sie kommt an sein Todtenbett. Und während sie, aufgelöst im Schmerze, an seinem Lager wacht, verbrennt Frau Félicité die verruchten Documente im Kamin. Und während einige Monate später Frau Félicité ein Asylhaus einweiht, das den Namen der Rougons auf die Nachwelt bringen soll, wiegt Clotilde Pascal's Sohn auf den Knieen — ein neues Leben ruft nach Entfaltung! Was wird es bringen?

Es ist eine Idylle, die den Hauptinhalt des Buches bildet, die Geschichte einer glücklichen, sonnigen Liebe, die dem weißhaarigen Manne einen neuen Lebensfrühling bedeutet. Den Hintergrund, von dem sich das Gemälde dieser Liebe in hellen Farben abhebt, bildet der Stammbaum der Rougons-Macquarts mit seinem dunklen Laubwerk, wo jedes Blatt ein düsteres oder ein trauriges Geschick erzählt. Und das Rauschen dieser Blätter, der Gespensterreigen der Rougon-Macquarts, die Pascal aus seinen Documenten heraufbeschwört, bildet den Chorus der Massen, dessen Zola in keinem seiner Romane entrathen kann. Der Archivkasten aber, der in seiner Tiefe die schrecklichen Documente birgt, ist das symbolische Centrum der Geschehnisse, vertritt die Stelle, die in anderen Büchern das Bürgerhaus, die Hallen, die Börse, die Locomotive eingenommen haben.

Es ist eigentlich ein psychologischer Vorwurf, der Zola diesmal beschäftigt hat, denn er behandelt, das

Werden und seltsame Geschehen eines Seelenvorganges, er berichtet von dem Sichberühren und Ineinanderfließen zweier Seelen, von dem Zusammenstoße zweier Gefühlskreise. Nun aber haßt Zola die Psychologie, und er selbst ist kein Seelenkundiger. „Ein Psychologe ist ein Verräther an der Wahrheit," sagte er einmal, und als seine Aufgabe bezeichnete er es in „L'oeuvre": „den Menschen zu studiren, wie er ist, nicht den metaphysischen Hanswurst, sondern den physiologischen Menschen, wie er durch sein Milieu bestimmt wird, wie er unter dem Spiele aller seiner Organe handelt". So hat er denn auch diesmal ein seelisches Ereigniß nur in seiner physiologischen Manifestation geschildert, die Liebe als das Verhältniß von Körper zu Körper mehr als das von Seele zu Seele behandelnd. Seelisch sind Zola's Menschen außerordentlich einfach construirt. Clotilde hat nur zwei Seelenzustände: anfangs ist sie das fromme, etwas phantastische Mädchen, dann das ganz in der Liebe aufgehende Weib. Der Uebergang von einer Phase zur andern geschieht, wie fast immer bei Zola, ruckweise. In Pascal's Brust hat Zola jene beiden Eigenschaften gelegt, die für ihn den Begriff der Tugend ausmachen: Große Güte und starken Willen. Aber alle Eigenschaften, mit denen Zola seine Helden ausstattet, haben etwas Steifes, Starres. Sie sind keiner Nuancen, keiner Abstufungen fähig. Sie sind, wie sie sind, vom Anfang bis zu Ende. Zola ist mehr Colorist als Zeichner. Er sieht die Farbe besser als die Formen, und sieht er auch die Temperamente besser als die Charaktere. Zola sagt selbst irgendwo, daß er Temperamente, nicht

Charaktere schildern wolle. Dies erklärt uns seine Figuren. Ein Temperament mag unwandelbar sein, ein Charakter wandelt sich fortwährend. Dadurch, daß Zola's Auge alle Dinge vergrößert sieht, sind seine Figuren mit ihren überentwickelten Zügen gleichsam übermenschliche Verkörperungen gewisser Eigenschaften und Artungen. Nirgends hat Zola so die Güte personificirt wie im Doctor Pascal. Alles Licht fällt auf diese Gestalt. Und dieses Licht strömt aus einem reichen, heißblütigen Dichterherzen. Man wird von der Rührung des Dichters mit ergriffen, wenn dieser den Tod seines tapferen, braven Helden erzählt. Der König David, der sich auf die Jugend der Sunamitin Abisaig stützt; mit diesem Bilde begleitet Zola Pascal und Clotilde durch das Buch. Es ist das Leitmotiv, mit dem er uns, seiner Gewohnheit gemäß, seine Gestalten vertraut macht. So erzählt er uns immer wieder von dem königlichen Blondhaar des blödsinnigen Knaben Charles, dem Sohne des kranken Maxime, so ist es hier ein charakteristisches Beiwort, dort eine stets wiederkehrende Bemerkung, mit deren Hilfe Gestalten und Nebengestalten plastisch werden. Wie die Menschen, so malt er auch die Natur. Gewisse Ruhepunkte für's Auge, gewisse Lichter und gewisse Schatten, auf deren Wiederkehr man beim Lesen förmlich schon wartet, dienen dazu, uns mit einer Landschaft und allen ihren Details auf's Innigste bekannt zu machen. Und an Details ist Zola, wie man weiß, unerschöpflich. Sein riesiger Wortreichthum kommt seinem Auge zu Hilfe. Er hat selten den neuartigen, eine Situation, eine Sache mit einem Schlage kennzeichnenden Ausdruck, er setzt tausend Pinsel-

striche, wo ein Anderer nur einen einzigen Strich machen würde, aber er weiß, die Häufung der Dinge und der Beobachtungen mit Leben zu übergießen.

Zwanzig Gemälde voll pulsirenden Lebens hat nun Zola vollendet. Die Freskenreihe, die ein getreues Bild des Kaiserreiches vom Staatsstreich bis Sedan geben sollte, ist abgeschlossen. Alle Berufsarten, alle Stände, die Höhen und Tiefen der Gesellschaft sind an uns vorbeigezogen. Daß der Dichter, der das Gesunde und Starke liebt, diese Zeit des Verfalls, der Fäulniß und des Verderbens nur hassen und verachten konnte, liegt auf der Hand. So großen Werth seine Sittenschilderungen für die Kenntniß dieser Epoche auch haben, der Nachtheil haftet ihnen doch an, daß Zola, der doch immer das lebendige Document vor Augen haben wollte, gerade in seinen Werken sich todter Documente bedienen mußte. Er hat aus Bergen von Notizen und Artikeln, aus Büchern und Papieren geschöpft, er hat Dinge geschildert, die er nur vom Hörensagen kannte. Er hat im Grunde genommen „historische Romane" geschrieben, und bei denen sind immer Wirklichkeit und Phantasie unlösbar verbunden. Auch vom Standpunkt des künftigen Geschichtsforschers wird man Zola's Romanreihe nicht den Rang eines wissenschaftlichen Materials zuerkennen können.

Der Cyclus der Rougon-Macquarts wird nicht dem Ruhme des Gelehrten, sondern dem des Dichters Zola dienen. Es ist Zola weder gelungen, die Theorie der Vererbung überzeugungskräftig darzustellen, noch ein bis in die kleinsten Theile exactes Bild des zweiten Kaiserreiches

zu malen. Aber es ist ihm gelungen, sich aus seinem Pessimismus zur Höhe einer dichterisch freien Weltanschauung emporzuringen. Seine Philosophie ist ein Cultus des Lebens und der Arbeit. Der Menschheit Kraft verleihen, wird zu seinem Ideal. Die Arbeit wird das Leid überwinden! Und immer höher und höher am Horizont steigt siegend die Sonne des Lebens . . .

„Lourdes."

Es war nach einem Diner im Hause Zola. Der Kaffee wurde gereicht, und man zündete die Cigarren an. In einer Ecke saßen Daudet, Edmond de Goncourt und der Hausherr. Da begann dieser von seiner Jugend zu erzählen, von jener Zeit, wo er oft Hose und Rock im Leihhause hatte, und also gezwungen war, im Hemd und zu Hause zu bleiben. Damals wälzte er einen großen Plan im Kopfe herum; er wollte ein riesiges Epos im drei Theilen schreiben. Es sollte die Geschichte der Erde umfassen, vor, während und nach der Menschheit. Keinen Augenblick verzweifelte der junge Zola an seinen künftigen Erfolgen. Er hatte weniger Zutrauen zu seinem Talent, als zu seiner Arbeitskraft. Aus seinem Zimmerchen, das im siebenten Stockwerke lag, kletterte er manchmal auf das Dach und überblickte die gewaltige Stadt Paris, die er vor sich sah. Und in dem Hirn des unternehmungskühnen Anfängers, der er damals war, dämmerte der Gedanke auf, dieses Paris zu erobern.

Edmond de Goncourt hat irgendwo in seinem Tagebuch diese Dessert-Episode aufgezeichnet, und ich mußte an

sie denken, als ich vor Kurzem in Zola's kleinem Palais in der Rue de Bruxelles dem Dichter gegenübersaß, im Billardzimmer, wo Manet's berühmtes Zola-Bildniß hängt. Wir sprachen von „Lourdes", von dem damals ein gut Stück bereits im Gil Blas erschienen war und mit dessen Niederschrift er bald zu Ende zu sein hoffte. Er freute sich auf die Vollendung des Buches. Er habe bei jedem Schaffen, so sagte er mir, immer drei Perioden. Er ginge jedes Werk mit Feuer an, dann käme in der Mitte der Arbeit eine Zeit der Erschlaffung und des Zweifels, und dann erwache wieder in ihm neue Kraft und ein lösendes Gefühl der Zufriedenheit mit dem, was er geleistet. Gerade jetzt befände er sich in jener letzten, für ihn genußreichsten Arbeits-Periode. Er habe die Empfindung, als ob sein Buch, an das er soviel Mühe und Studium, Fleiß und Forschung verwendet, weit mehr als an den „Docteur Pascal", im Publicum gefalle und weites Interesse errege, als ob er den Erfolg mit jeder neu erscheinenden Fortsetzung des Romanes wachsen höre. Damals war „Lourdes" noch nicht auf den Index gesetzt worden, was seither mit besonderem Nachdruck geschehen ist, und Zola meinte, er wisse nie vorher, welche Stellen in seinen Büchern den Sturm entfesseln würden, denn einen Sturm gebe es ja nach ihrem Erscheinen fast immer. Diesmal mache er sich aber auf Angriffe von katholischer Seite gefaßt, da er nicht zu einem sehr orthodoxen Schlusse komme. Er sagte das mit einem eigenthümlichen Lächeln und in seiner ruhigen Redeweise, die im Affecte eifrig, aber nicht heftig wird, und die so ganz

der großen, weiten Geste entbehrt, die seine Romantechnik kennzeichnet.

Zola ist ein cyklisch denkender Kopf. Jede Idee, die ihn zur Arbeit lockt, zieht ihre Kreise. Er ist bis heute der Mann geblieben, der am liebsten die ganze Entwicklungsgeschichte der Welt in eine Epen-Serie spannen möchte. Ich dachte unwillkürlich an jenen Jugendplan, der die Menschheit im Entstehen, Werden und Untergehen hätte schildern sollen, als mir Zola den Plan seines neuen Werkes, der Trilogie „Die drei Städte" entwickelte, des Werkes, dessen erster Grundstein „Lourdes" heißt. Es soll ein Stück symbolischer Glaubensgeschichte werden, es soll zeigen, wie der Glaube vom Menschen Besitz ergreift und wie der Mensch sich von ihm befreit, es soll die Religion von ihrem Aufblühen zu ihrer Macht, von ihrer Macht zu ihrem Untergange geleiten. Lourdes, Rom, Paris heißen die drei Stationen dieses Weges. In „Lourdes" will der Dichter den primitiven Glauben schildern, die reine naive Frömmigkeit, wie sie in den ersten Jahrhunderten nach dem Erscheinen Christi die Welt erfüllte und wie sie heute noch in unberührten Kindergemüthern aufleben kann. Das ist der Glaube, der nicht fragt und grübelt, der stark und unbezwinglich ist, weil er eine ganze Seele zum Stützpunkt hat, und weil in dieser Seele der ganze Himmel sich spiegelt. Das ist der Glaube, der Wunder wirkt und Wunder sucht und von Wundern lebt. In „Rom" soll dann der Versuch gezeigt werden, den Glauben mit den wissenschaftlichen und demokratischen Ideen zu versöhnen. Die stolzeste der Mächte, die bis

heute die Wissenschaft nur als ihre Sklavin dulden wollte, die in ihrem Kerne durchaus aristokratisch ist und fühlt, die Kirche, hat endlich sich bemüssigt gesehen, mit den das Jahrhundert-Ende dirigirenden Gewalten der Wissenschaft und der Demokratie Fühlung und Frieden zu gewinnen. Und in „Paris", dem die Serie abschließenden Buche, will Zola die endgiltige, nicht mehr zu überbrückende Loslösung des Glaubens von Wissenschaft und Demokratie vor Augen führen, will mit einem Worte die sociale Frage entrollen, die im zwanzigsten Jahrhundert vielleicht eine neue Religion schaffen wird. Diese drei Romane sollen des Dichters philosophisches Testament enthalten. Zu „Rom" braucht er ungefähr 18 Monate Arbeitszeit. Es soll im Herbste 1895 erscheinen. In ungefähr drei Jahren glaubt er das ganze Werk abgeschlossen zu haben. Wir gehen die Treppe hinab; von den Wänden des Stiegenhauses nicken und grüßen mit steifer Geberde japanische Statuen, japanesische Götzen, altdeutsche Heilige. Zola bleibt auf einem Treppenabsatz stehen und spricht von Zukunftsplänen, kommenden Romanen und Dramen. Dann spricht er von dem Paris, das er einmal erobern wollte und mit der gewaltigen Fluth seiner Bücher erobert hat und das er endlich in seiner ganzen Größe mit seiner Faust packen und in ein Buch bringen will. Das soll dann der große Sieg des Eroberungszuges sein, von dem der zwanzigjährige Jüngling träumte, als er vom Dache auf die Stadt herabsah, die vor ihm lag. All die Bewegung, all den Kampf, der ewig diese Stadt durchtobt, will er bezwingen. „Bewegung und Kampf!" ruft er aus, und es

scheint, als vollende er damit eine Serie unausgesprochener Sätze: „Das ist schließlich das Leben, das ist die Kunst!"

Nun liegt „Lourdes" abgeschlossen vor uns. In einen Rahmen von erdrückender Schwere stellt der Dichter eine überaus einfache Geschichte. Fünf Tage dauert die große nationale Pilgerfahrt, die alljährlich im August die wunderthätige Pyrenäenquelle besucht und deren Verlauf Zola in den fünf Abtheilungen seines Buches begleitet. An diesem Pilgerzuge nehmen auch die zwei Personen Theil, die unser menschliches Interesse an dem Buche erwecken sollen; ein junges Mädchen, Marie, und ein junger Priester, Pierre. Beide suchen in Lourdes Heilung. Marie steht unter dem Banne einer räthselhaften Krankheit, die ihren Körper lähmt und sie seit Jahren an den Rollstuhl fesselt, Pierre sehnt sich, aus dem Unglauben befreit zu werden, der mit tausend Zweifeln seine Seele martert und sein priesterliches Kleid zum Nessushemde macht. Eine vom Dämmer der Kinderjahre verschleierte, kaum ausgesprochene Liebe schlingt ihre im Dunkel der Gefühle blühenden Fäden um die Zwei. Und von der Heilung Mariens will Pierre seine eigene Seelenrettung abhängig machen. Wenn die heilige Jungfrau sie aus ihrem Leidensstuhle hebt und sie gehen heißt mit gesundenden Gliedern, dann will er an die Macht des Himmels wieder glauben und seines Amtes nicht mechanisch wie bisher, sondern mit gottergebenem Herzen walten. Die Pariser Aerzte haben die Krankheit des Mädchens als ein unheilbares Rückenmarksleiden erklärt; nur ein junger Arzt,

dessen Stimme übrigens ungehört verhallte, meinte, es könne sich hier auch um eine Art hysterischen Zustandes handeln, dessen plötzliche Heilung durch eine mächtige Gemüthserschütterung und eine durch diese bewirkte starke Willensäußerung möglich sei. Marie wird geheilt. Sie findet im Gebet, im Glauben des Kindes, das liebt und nicht forscht, nicht fragt, nicht zweifelt, das seine ganze Kraft daran wendet, auf den Himmel und seine Gnade zu hoffen und zu vertrauen, die Erlösung vom Leide. Plötzlich kommt es über sie: sie steht auf und wandelt. Aber das „Wunder" macht Pierre nicht gläubig. Die Worte des jungen Arztes fallen ihm ein, das Uebernatürliche erklärt sich ihm auf natürliche Weise. Und mit zerrissenem Herzen kehrt er von der Wunderquelle in seine einsame Pfarre zurück. Einen Augenblick denkt er daran, das Kleid, das ihm die Schulter niederdrückt, die Brust mit Centnerlast beschwert, abzuwerfen, Marie zu heirathen, ein glücklicher Mensch zu werden. Aber soll er Marie ihren reinen Glauben nehmen und vielleicht mit diesem Glauben ihr Glück zerstören? Und überdies gesteht ihm Marie, daß sie der Mutter Gottes gelobt, im Falle ihrer Genesung jungfräulich zu bleiben ihr Leben lang. Freilich, auch in ihr Glück fällt ein schwerer, bitterer Tropfen. Denn mehr noch als für das Heil ihres siechen Leibes hat sie den Himmel um Pierre's Seelenheil angefleht, hat die heilige Jungfrau gebeten, Pierre die Kraft des Glaubens und Glück und Frieden des Glaubens zu schenken. Und dieses Gebet hat nicht Erhörung gefunden. Wenn aber auch die irdische Liebe Pierre und Marie nicht vereinigen

kann, in himmlischer Liebe finden sich ihre Seelen, und ein über allen Sinnen stehendes Band verknüpft ihre Herzen.

Wie ein dünnes, leise singendes Bächlein rieselt diese Handlung zwischen den zahllosen Dingen und Menschen, Schilderungen und Betrachtungen des dicken Buches hindurch. Und diesem Bächlein entgegen murmelt ein zweites, auftauchend und verschwindend, aber unserm Gefühl immer gegenwärtig: es erzählt die rührende Geschichte von Bernadette, der Seherin von Lourdes, der eines Tages eine herrliche Frau erschien und sich als die Unbefleckte Empfängniß zu erkennen gab; es erzählt die Ereignisse und Wunder, die sich an diese Erscheinung knüpften, das gottergebene Leben und Sterben des engelreinen Geschöpfchens. So klingen Roman und Legende an einander, und gewiß gewänne der Leser ein Bild jenes naiven Glaubens, wie ihn Marie und Bernadette besitzen und den darzustellen der Dichter sich vorgenommen, wenn er seine Kraft und das Licht seiner Kunst vor Allem auf diese Vorgänge gewendet hätte. Das hat er aber nicht gethan. Die Episoden, die Schilderungen füllen mit manchmal nicht enden wollender Breite das Buch. Zola hat einmal selbst gesagt, daß in seinen Arbeiten sich die Details an ihn klammern und ihn verhindern, das Ganze zu sehen. Nirgends war dies in so unheilvollem Maße der Fall, wie in „Lourdes". Vor lauter kleinen Zügen, vor lauter Beobachtung der Einzelheiten verliert man die Zeichnung aus dem Gesichte, der Notizenkram frißt das Ursprüngliche der Schilderung auf wie Rost, die Sucht, Alles, aber

Alles, was Zola in Lourdes gesehen, gehört, was er gelesen und erfahren, in das Buch zu bringen, dieses zu einer vollständigen Monographie mit umständlicher Aufzählung alles Sehenswerthen und Wissensnöthigen zu gestalten, macht die Lectüre manchmal zu ermüdender Arbeit. Dabei ist Zola's wohlbekannte Technik, Personen mit sie charakterisirenden Leitmotiven zu versehen, in diesem Buche zu fürchterlicher Manier geworden. Jede Figur schleift ihren Nachsatz, der sie kennzeichnen soll, wie eine Schleppe hinter sich her. Und aus dem kurzen Beiwort, wie es Zola früher liebte, sind nun ganze Sätze geworden, die sich immer und immer wiederholen, die Einem nicht mehr die Figur näher rücken, sondern schließlich verleiden.

Wir lernen die Theilnehmer des Pilgerzuges kennen, die Samariterinnen, die barmherzigen Schwestern, die Priester, die Kranken, ein Zug der entsetzlichsten Gebreste zieht an uns vorüber, Aussätzige und Tuberculose, Schwindsüchtige und von Geschwüren Zerfressene, Unheilbare und Verlorene, die den todgeweihten Leib in das eiskalte Wunderwasser tauchen wollen. Wir wandern durch das Spital und durch das neue Lourdes, das die Quelle ausbeutet und fleißig Schacher treibt im Vorhofe des Wunders. Wir stehen vor der im Kerzenglanze strahlenden Grotte, hören die prachtvolle Messe in der mit kostbaren Weihgeschenken angefüllten Basilica, folgen den Processionen, den Predigten, den Gebeten und Gesängen; wir sehen, wie die Kranken baden, trinken, den Stein der Grotte küssen, werden unterrichtet, wie man das wunderkräftige Wasser

in Flaschen füllt, versiegelt und verschickt, wie eine Commission die Wunder, die sich ereignen, prüft und constatirt, wie man in den überfüllten Hotels wohnt und ißt, wie der ganze, alle Sinne blendende Pomp des Gottesdienstes sich entfaltet, wie unter dem Deckmantel des frommen Glaubens allerhand unsaubere Geschäfte gemacht werden, wie Habsucht, Verstellung, Heuchelei, Neid, Mißgunst und wie all' die anderen echt menschlichen Eigenschaften sich wohl und warm fühlen im Angesichte der Quelle, die ihren Beschützern und Ausbeutern ungezählte Millionen trägt. Dort, wo Zola uns in's Leben der Menge taucht, wo er eine bewegte Masse in's Vordertreffen führt, beweist er seine ganze Größe. Eine nach Tausenden zählende Menge macht er uns anschaulicher wie ein Individuum. Wie er den Fanatismus und Enthusiasmus der durch Predigt, Gebet und Glaubensübung maßlos erregten Menge zeigt, ist von überwältigender Kraft. Wir lernen begreifen, wie solche Erregung von der Gesammtheit auf den Einzelnen übergeht, seiner Seele einen solchen Ruck giebt, daß sie den Körper aus der Gewalt der Krankheit reißen kann. Blinde werden sehend, Taube hören, Lahme wandeln. Aber sind das wirklich Wunder, übernatürliche Geschehnisse, sichtbare Thaten des Himmels? In der Beantwortung dieser Frage gipfelt das philosophische Interesse des Buches.

Ein objectiver Beobachter hat das Buch zu schreiben begonnen, ein überzeugter Leugner wie Pierre hat es vollendet. Man kann es deutlich im Fortschreiten des Werkes beobachten, wie Zola sich mit dem Gedanken

seines Helden nach und nach identificirt. Nein, es geschehen keine Wunder und Zeichen, die Weltgesetze gelten und galten in Lourdes stets wie anderwärts. Die merkwürdigen Heilungen lassen sich alle auf wissenschaftlichem Wege erklären. Und der Glaube Mariens ist heute ein Anachronismus. Man kann die Welt nicht um Jahrhunderte zurückschrauben. Die moderne Welt kann sich mit diesem Glauben, der nicht fragt, nicht zweifelt, nicht forscht, nimmer in Einklang bringen. Man braucht blos in Lourdes die von glaubensloser Kunst errichteten Kirchen zu besuchen, die Rosenkränze zu betrachten, die zu Abertausenden dort verkauft werden: „die historische und sociale Verurtheilung von Lourdes liegt darin, daß der Glaube auf immer todt ist bei einem Volke, das ihn nicht mehr im Baue seiner Kirchen, noch in der Arbeit seiner Rosenkränze zeigt.“ Aber man muß Lourdes dulden, trotzdem es eine Lüge bedeutet, eine Lüge, wie der Traum eine ist. Die illusionshungrige Menschheit wallfahrtet in ein Land des Traumes. Das hat sie immer gethan und wird es immer thun. Und diesem Verlangen nach Traum und Illusion, diesem Verlangen nach Religion wird vielleicht ein neuer Glaube entspringen, ein Glaube aber, der sein Paradies nicht in blauer Höhe, sondern auf der Erde, im Leben errichten wird. Und das Ziel dieser Religion wird es sein, das Leid zu bekämpfen; nicht mit unfruchtbarem Gebet, sondern mit kräftiger That. Nicht das Herz, der Verstand, der das Leben handeln heißt, wird die neuen Tempel bauen. Zola trägt in seiner Brust eine wahre echte Religion: die Religion des sich

immer neu gebärenden Lebens. Die Liebe, welche die Welt bevölkert, ist ihm die über Allem thronende Macht. Das Göttlichste ist ihm das heilige Mysterium, das der Erde ein neues Leben schenkt. Das Leben schaffen und erneuern, das ist der große, einzige Zweck der Natur. Diesem Gedanken hat Zola seine ganze Kunst geweiht, er schallt wie ein gewaltiger Glockenton durch alle seine Bücher, und wie mit eherner Zunge ruft er zum wahren Gottesdienst: zum Dienst des Lebens!

IV.

Vom deutschen Roman.

Die Alten und die Jungen.

Die wissenschaftliche Denk- und Betrachtungsweise, die in den letzten Jahrzehnten immer schärfer und nachdrücklicher auf allen Gebieten unserer Geistesthätigkeit zu Tage trat, die den litterarischen Strömungen Quellen erschloß und Richtungen gab, hat auch dem deutschen Roman die Wege gewiesen, auf denen wir ihn wandeln sehen.

An die Stelle des Romans, der erzählen will, ist der Roman getreten, der belehren soll. Die Geschichtswissenschaft bot dem Dichter zuerst helfende Hand: der historische Roman legte eingestandener- oder uneingestandenermaßen sein Schwergewicht auf die Treue, womit er das Leben einer begrabenen Zeit vor uns entrollte. Lange ehe das Schlagwort des Realismus in Deutschland zu einem Kriegs- und Losungsworte wurde, ging Professor Ebers daran, archäologische Weisheit in blanke Wirklichkeit umzugießen, versuchte er eine „documentarische" Erzählungskunst zu schaffen. Der Wissensdurst unserer Epoche hat bekanntlich diesen Versuch und die ihm gefolgt, dankbarst quittirt. Heute ist die Glorie des geschichtlichen Romans im Verblassen und Verlöschen; man ist der Gattung gegenüber mißtrauisch geworden — weniger vom poetischen als vom

wissenschaftlichen Standpunkte aus. Man hat gefunden, daß der Dichter nur das treu schildern kann, was er sieht und faßt: also wohl die Ueberreste, welche die Cultur des Alterthums uns gelassen, aber nicht die Menschen, deren letzte Aschenspur verweht und von deren Denken und Fühlen Tausende von Jahren uns trennen. Der Abstand zwischen den idealen Figuren und ihrer realistischen Umgebung machte sich fühlbar, der kritische Gemeinplatz vom „modernen Menschen im antiken Gewande" verleidete dem Leser den historischen Roman. Dieser trat in zweite Reihe zurück, als die Schriftsteller den Muth fanden, die wissenschaftliche Methode auch auf die Gegenwart anzuwenden. Glückliche Umstände begünstigten dieses Beginnen: eine Reichshauptstadt, eine Centrale deutschen Geistes und deutschen Lebens hatte sich mit Pracht und Glanz gekrönt und harrte ihrer Chronisten. Der Berliner Roman sollte die Stadt schildern, ihr Werden, das Leben, das sie durchfluthet. Das locale Colorit wurde zur Hauptsache. Und wie Berlin, so fand auch München, so suchte endlich auch Wien seinen localen Roman. Dann regte sich auch der Wunsch, nicht nur das Milieu, sondern auch die Menschen unserer Zeit mit möglichster Wissenschaftlichkeit zu betrachten; und diesem Wunsche entsprach die jüngste Phase des deutschen Romans: die psychologische.

Eigentlich ist ja jeder Roman ein psychologischer, denn ein Seelendeuter soll ein jeder Dichter sein. Was aber die moderne Seelendeutekunst besonders kennzeichnet, ist das Zurücktreten des Dichters vor dem Forscher, ist die Macht des Documentes über die Arbeit der Phantasie.

In jedem modernen Romanschriftsteller steckt Etwas vom deutschen Professor.

Das sehen wir auch bei dem Romane: „Dombrowsky"*) von Ernst Eckstein. Der Verfasser wollte damit einen Beitrag zur modernen Seelenkenntniß geben. Er hat sein ganzes Buch hindurch das Amt des gewissenhaften Psychologen geübt, am lebendigen Leibe seines Helden psychisch-anatomische Studien getrieben, zu jedem Satze, den seine Erfahrung gelehrt, auch gleich das Experiment vorgeführt. Und wie im Hörsaal alles Licht auf das Demonstrations-Object concentrirt wird, so hat Eckstein seine ganze Kunst auf Felix Dombrowsky verwendet. Dabei aber ergeht es dem Romane, wie etwa einem classischen Stücke anf einer kleinen Bühne, wo ein Virtuose in der Hauptrolle gastirt. Zwischen diesem und seinen Mitspielenden breitet sich eine Kluft, in der die Einheit und oft auch die Verständlichkeit des Ganzen untergeht. Eine mangelnde Gegenrede schwächt die Wirkung der Rede selbst ab. Alle Figuren des Romans sind nur Staffage für Felix Dombrowsky.

Wer ist nun dieser Felix Dombrowsky? Das ist ein bedeutender Bildhauer, dessen Werke ihn zum berühmten wohlhabenden Manne gemacht haben. Er hätte allen Grund, glücklich zu sein: eine liebe, gute, kluge Frau, zwei reizende Kinder vergolden sein Leben, seine Kunst gewährt ihm Genuß, sein Streben Befriedigung. Doch ist er nicht

*) Ernst Eckstein: „Dombrowsky." Roman in 2 Bänden Dresden und Wien, Verlag des Universum. 1892.

glücklich. Er hat ein ungestilltes Sehnen nach einem Glücke, das ihm fehlt. Er fragt sich: „Wird es nicht endlich kommen, das geheimnißvolle unnennbare Glück, das wonnige Etwas, das dich beruhigt und dir den seeligen Hunger hinwegnimmt, den Druck da unter der linken Brust, der immer von Neuem ansetzt — heute wie der Wurm eines bösen Gewissens, morgen wie die Ermahnung zu einer glorreichen That?" Und dieses unnennbare Etwas kommt, gewinnt einen Namen, ergreift Besitz von des Künstlers Leben. Es tritt über seine Schwelle in Gestalt einer jungen Dame, Ottilie von Starenberg, und er findet das ersehnte Glück in der Liebe zu ihr, in der Erhörung dieser Liebe. Er opfert seiner Leidenschaft Alles, sein Heim, den Frieden seiner Familie — er entflieht mit der Geliebten nach Paris, dann nach Spanien. Aber dort vollendet sich sein unglückseliges Geschick. Selbstquälerisch kann er auch in der neuen Liebe, in dem neuen Leben Heil und Ruhe nicht finden; er jagt das arme Wesen, das ihm freudig gefolgt, in den Tod, und an ihrer Bahre erfährt er, daß sein Weib, sein sterbendes Weib, das er aus seinem Herzen niemals verdrängen wollte, noch konnte, ihm in echter Liebe Alles verziehen . . .

Dombrowsky ist ein moderner Timon — aber er haßt die Menschen weniger, als er sie mißversteht. Er horcht nur auf die Stimmen seines Ichs, das er mit allem Rüstzeug, allen Sophismen des Egoismus gegen die Außenwelt vertheidigt. Seine Sehnsucht, die „Sehnsucht nach dem Willen zum Leben", kennzeichnet ihn als Typus des modernen Menschen. Indem Eckstein diesen Typus

gezeichnet, hat er in der That ein Document zur Geschichte unserer Zeit und ihrer Menschen geliefert.

Es scheint, als ob die Entwickelung des Individuums nicht Schritt halten könne mit der Entwickelung der Allgemeinheit. Unsere Zeit, die Zeit der Eroberung der Welt durch die Technik, verlangt eine schnellere Geistesthätigkeit, einen kräftigeren Willen, einen rascheren Blick, als wir besitzen: daher dieser Zwiespalt in feiner gearteten Seelen, dieses Sehnen nach dem „Willen zum Leben", das eigentlich nichts Anderes bedeutet als das Verlangen, Schritt zu halten mit der Zeit.

Im Leben und in der Kunst begegnen wir passiven Naturen. Die Zeit ist activ, herrschend, vorwärtstreibend, drängend. Sie öffnet neue Straßen dem Geiste, bezwingt den Raum, erschließt mit jedem Tage neue Perspectiven.

Aber die neuen Straßen sind noch zu breit für die Menschen; an jede neu errungene Freiheit muß man sich erst gewöhnen. Dann genießt man sie — dann wird sie Einem zu enge. Dann kehrt sich das Verhältniß um: der Einzelne, dessen Kraft der Technik Herr geworden, strebt über seine Zeit hinaus, der Einzelne rüttelt ungeduldig am Räderwerk der Zeit, das ihm zu langsam geht, das Individuum herrscht, wird die treibende, drängende, dominirende Macht. Dann erstehen wieder Helden! Hier, wie überall in Welt und Geschichte, können wir die Wellenbewegung beobachten: Active Zeiten mit passiven Menschen wechseln ab mit jenen Epochen, wo die Entwickelung durch den Ruck des Einzelnen geschaffen wird.

Der Held bekundet sich als solcher in der That.

Das Zurückschrecken vor jeglicher That, die Scheu vor der Willensanstrengung, die eine That erfordert, charakterisiren unsere Zeit ebenso wie das Suchen des Heils in der thatenfremden Lehre Buddha's, in dem träumenden, nach einem Allnichts sich sehnenden Mysticismus des Fakirs.

Indem Eckstein in Felix Dombrowsky einen Typus unserer Zeit darstellte, hat er, vielleicht ohne es zu wollen und sich dessen bewußt zu sein, eine passive Natur geschildert.

Der Widerstand, den der moderne Mensch der auf ihn eindrängenden Macht der Zeit entgegensetzt, ist der Egoismus. Egoist in Allem und Jeglichem, in jedem Gefühl und jeder Regung ist dieser Künstler, der rücksichtslos seinem Glücksphantom nachstrebt. Und was Liebe heißt in dem Buche, ist eine Blüthe, über die der Samum des Egoismus verdorrend geweht. Die Liebe Dombrowsky's, die anfangs sich so idealistisch geberdet, ist krankhaft; das Uebel sitzt im Marke des Willens, im Rückgrat der zielbewußten Energie. Der modernen Liebe fehlt die Kraft, ein Herz auszufüllen, Herr zu sein über eine Seele. In ihren seltsamen Erscheinungsformen tritt sie auf wie einer jener in der Atmosphäre fliegenden Keime, der sich in einem Organismus festsetzt, um dort sein geheimnißvolles, unheimliches Werk zu treiben. Und da es ganz gut möglich ist, daß sich in einem Menschen zwei Krankheitskeime gleichzeitig entwickeln, sind die Franzosen längst zu dem Schlusse gekommen, daß auch zwei Liebesgefühle neben einander Platz haben können. (Vergleiche beispielsweise den Roman von Maupassant:

„Notre Coeur“.) Auch Eckstein ist diesem Problem nachgegangen. (Die deutsche Sprache kennt keinen Plural für das Wort: Liebe. Sie wird, der Zeitauffassung Rechnung tragend, nun wohl einen dafür schaffen müssen.) Dombrowsky, der einen Ehebruch begeht, wirft dabei die Liebe zu seiner Frau nicht über Bord, ja, er denkt sogar ernstlich daran, in Eintracht mit Clara und Ottilie zu leben. Eckstein hat sich bemüht, dem Ehebruch eine lange psychologische Motivirung zu geben. Ueber das Geschehniß aber gleitet er rasch hinweg. Warum? Löst denn nicht gerade die That die stärksten und feinsten Seelenkräfte aus? Hat Eckstein den Muth, ein so unerquickliches, unserm moralischen Empfinden zuwiderlaufendes Thema zu behandeln, warum dieses vorsichtige Verschleiern des Lichtes, sobald die Gefühle, in die Wirklichkeit projicirt, Leben gewinnen, sobald die Sinne an die Stelle der Nerven treten? Der Psychologe muß auch der Biograph der Sinne sein. Man kann in der Kunst Alles sagen, ohne zu verletzen. Und in der Wissenschaft — der psychologische Roman macht Anspruch darauf, ernst genommen zu werden — darf man Nichts verschweigen. Daß Eckstein die Consequenzen seiner weitläufig behandelten Prämissen nicht mit genügender Schärfe zieht, gereicht dem Buche auch andererseits zum Schaden. Die Exposition in ihrer ungewöhnlichen Breite steht mit der weiteren Entwickelung nicht in harmonischem Zusammenhang. Gegen den Schluß drängen sich die Ereignisse, und gerade hier, wo gehandelt und weniger philosophirt wird, hat der Roman die meiste Lebenskraft, erweckt er am lautesten unser Interesse.

Gegen den Schluß, wo die Handlung nach Spanien verlegt ist, gewinnt das Buch an Farbe. Wie Eckstein sich dem Süden nähert, den er auf Reisen und in seinen Werken lieb gewonnen, erwärmt sich seine Schreibart, fließt warmes Leben um seine Gestalten. Als Schilderer fühlt er sich im Norden nicht heimisch. Die Beschreibungen und Culturbilder, wie z. B. seine „Claudier" sie enthielten, fehlen in den modernen Romanen. In „Dombrowsky" wird dem Auge des Lesers wenig geboten. Der Psychologe hat dem Maler Schweigen auferlegt. Die Stelle der Beschreibung und der Schilderung muß das „schmückende Beiwort" vertreten. Die Beschäftigung mit dem classischen Schriftthum hat es wohl mit sich gebracht, daß das Epitheton ornans bei Eckstein die den antiken Sprachen eigenthümliche Rolle spielt. Es begleitet in gleicher Treue, doch in wechselnder Gestalt erklärend das Hauptwort und giebt dem Stile eine merkwürdige Prägung; es bietet die Brücken zu den vielen Vergleichen, die Eckstein zu Gebote stehen. Und hier, eben in diesen Vergleichen, kommt zuweilen der alte Humor Eckstein's, die launige Klangfarbe der Diction, die seine Epen kennzeichnete, zur siegreichen Geltung.

Eckstein pflegt das Wort, das schöngesetzte Wort. Vielleicht zu sehr. Die Leidenschaft hat in seinem Buche zu viel schöne Worte.

Wir sind im Roman Ernst Eckstein's einer passiven Natur begegnet. Wir brauchen nur Umschau zu halten im zeitgenössischen Leben, um diesen Typus überall wieder zu finden: in der Welt der Künstler, wo der Gegensatz zwischen dem feiner gestalteten Innenleben und der Außen-

welt am schärfsten ist, am meisten. Dieser Gegensatz und der Reiz, der in der dichterischen Behandlung desselben liegt, geben wohl den Grund, warum der Künstlerroman sich jetzt besonderer Vorliebe erfreut.

Allerorten sehen wir ihn auftauchen, und die Alten wie die Jungen versuchen sich an den Problemen, die er bietet. Und je mehr diese Werke sich bemühen, Spiegelbilder des heutigen Lebens zu sein, desto deutlicher muß der passive Charakter der auftretenden Personen zu Tage treten. In den Büchern der Jungen, der Modernen, die ja mit Realismus und Naturalismus sich an Leben und Wirklichkeit klammern und, in offener oder versteckter Form nur Ich-Romane schreiben, tritt diese Erscheinung wohl am prägnantesten hervor. Und daß diese Modernen sich gleichsam kampflos in ihre Passivität ergeben, mehr noch, sich in dieselbe versenken, ist sicherlich eine Ursache, warum ihre Bestrebungen so wenig sympathischen Widerhall finden, so unfruchtbar erscheinen. Die Modernen richten diese ihre Bestrebungen gar nicht danach, ihre Zeit zu meistern, im Wettkampf um die hohen, idealen Güter der Menschheit Sieger zu bleiben.

Die einzige Macht, die sie fühlen, mit der sie sich auseinandersetzen, ist ihr Egoismus. Sie machen Jagd auf Stimmungen, Empfindungen, Genüsse neuer Art — sie wollen Sensationen in sich aufnehmen, wie noch Keiner es gethan. Eine egoistische Kunst mit engem Horizont! Und sie merken es gar nicht, daß sie zu den Sklaven eben jener Nerven werden, die ihnen all' das Neue schaffen und zuführen. Sie glauben schon eine That vollbracht zu

haben, wenn sie im wissenschaftlichen Forscherdrange, sind sie doch Kinder des forschenden Jahrhunderts, die Wege und Irrwege, auf die sie die Nerven geführt, die Qualen, die sie erduldet, die Gefühlsschwingungen, die in ihnen gebebt, aufzeichnen und wiedergeben. Ihnen mag es gelten, was Mephisto im Blocksbergsgewimmel zu Faust spricht: „Du glaubst zu schieben und Du wirst geschoben."

Nicht nach dem Lorbeer des Künstlers wird mehr gestrebt, sondern nach dem Beifall, den man dem Artisten zollt; nicht die Kunst wird gepflegt, sondern die Specialität. Der Künstler ist der Herr seines Genies, der Artist der Knecht seines Geräthes.

Mit Buch und Zeitung, mit Drama und Rede wollen die Jungen mitarbeiten an der Entwickelung der deutschen Litteratur. Ihre Mehrzahl giebt Nichts als ihr Wollen. Die Besten unter ihnen schildern ehrlich, treu und naiv, was ihre beobachtenden Sinne ihnen zeigen. Und weil Wahrheit auch das Streben nach Wahrheit verklärt, fällt manchmal ein heller Strahl auf ein ehrlich sich emporringendes Talent.

Ein solches ist Heinz Tovote, wie er uns in seinem Roman „Frühlingssturm" *) entgegentritt.

Wenn wir hier diesen Roman eingehender behandeln, so geschieht dies deswegen, weil wir Tovote, einen der bemerkenswerthesten Vertreter der jungen Schule, als einen Typus jener neuen Strömung im deutschen Geistesleben

*) Heinz Tovote: „Frühlingssturm." Berliner Liebesroman. Berlin, 1891. Verlag von J. u. P. Lehmann.

betrachten, die, aus kleinen Zuflüssen sich bildend, nun doch ihre Bedeutung gewonnen hat.

Tovote sagt in der Einleitung zu seinem Buche: „Ich wollte ein Stück Leben bieten, weiter Nichts," und dann: „Jedes darin gesagte Wort ist so gesprochen; jedes Geschehniß hat sich so und nicht anders zugetragen." In der Gewißheit der Lebenswahrheit findet der Verfasser sein Genügen und seine Beruhigung. Was schildert er uns nun? Eine Berliner Bohême, der aber der Humor fehlt, der geniale, auch mit losen Sitten versöhnende Leichtsinn, die kecke That, die der Jugend so gut steht. Der „Wille zum Leben", das active Element mangelt allen Figuren Tovote's. Dem Liebesleben, das er uns vorführt, wird Blut und Kraft geraubt von seinem gedanklichen, philosophischen Nervosismus. Einen Liebesroman nennt der Verfasser sein Buch. Aber es ist ein traurig Ding um diese Liebe. Allerdings, auch sie ist wahr, ist modern wie die Liebe Dombrowsky's. Und aus dem Geiste unserer Zeit heraus spricht ihr junger Prophet: „Ohne Lüge, Selbstlüge vornehmlich, ist keine Liebe, weder Zuneigung noch Sinnlichkeit möglich." Aber statt gegen eine solche Auffassung des Höchsten, was die Menschen besitzen, anzukämpfen mit lohendem Wort und kräftiger That, schmiegt der Dichter sein frühgebeugtes Haupt seufzend in's selbstgeschmiedete Joch. Mit philosophischer Grübel-Analyse will er der ewigen Liebesprobleme Herr werden. Die Quellen seiner Philosophie über das Weib sind unschwer rückzuverfolgen. Jene Ideen, die, von Stuart Mill („Die Hörigkeit der Frau") ausgehend, im skandinavischen Schriftthum so

gewaltig rumorten, die Ideen von der Gleichstellung, dem Gleichwerthe der Frau, von dem Rechte der freien Liebe, Themen, die Björnson, Garborg, Strindberg in die Litteratur einführten, haben durch die Vorliebe für die nordische Dichtung ihren Weg nach Deutschland gefunden. Wir begegnen ihren Spuren in den meisten Werken der neuen Schule, die nicht zum geringen Theil im Cultus der nordischen Dichter fußt.

Mit dem Rechte der freien Liebe beschäftigt sich Tovote. Aber der Grundgedanke seines Buches tritt nirgends klar und faßlich hervor. Er wird völlig vom Detail überwuchert, das sich überall in die erste Linie schiebt. Der Blick Tovote's bleibt an jedem Beiwerke, an jeder Kleinigkeit haften, geht nie in's Weite. Niemals wird uns ein Bild in seiner Gänze gezeigt. Es fehlt jede Massenscene, jedes Ensemble, jede Ausschau. Alles ist zerpflückt, zerfasert, zerlegt. So sieht ein Kurzsichtiger, mit einer scharfen Brille bewehrt. Und kurzsichtig, die Augen überangestrengt durch allzu vieles Studium ist unsere junge Generation. Sie hat die Naturbetrachtung mit bewaffnetem Auge und mit dem Notizbuche in der Hand in kurzer Zeit bis zur Meisterschaft getrieben. Man vergleiche nur einmal die in dieser Art kaum zu übertreffenden Schilderungen Wilhelm Bölsche's in dessen Roman: „Die Mittagsgöttin"*). Aber das eine Wort, das mit einem Schlage

*) Wilhelm Bölsche: „Die Mittagsgöttin." Ein Roman aus dem Geisteskampfe der Gegenwart. Drei Bände. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 1891.

das Bild, die Stimmung vor unser Auge zaubert, unserem Fühlen vermittelt, das Dichterwort, das finden wir nicht.

Doch wollen die modernen Wortkünstler Stimmungskünstler sein.

Das ist auch Tovote's Bestreben. Er geht hier ganz die neuen Wege. Auf diesen suchen die Modernen die Kraft der Schilderung in Künsteleien, die der Grammatik stracks zuwiderlaufen; sie suchen Effecte zu erzielen mit einem hingeflegelten Adjectiv, irgend einem Worte, das ohne jeden Zusammenhang plötzlich mitten in einem Satze, einem Gedanken auftaucht. Sie geben uns athemlose Sätze, Sätze, die, wie Farbenkleckse in der Zeichnung, jedes Gefüges entbehren, denen bald das Haupt und bald die Glieder fehlen, Brocken, die ein Griff in's Wörterbuch hervorgeholt, und die nun bunt durcheinanderkollern — Wortkleckse, deren Totaleindruck ein Bild ergeben soll. Sie lassen im stilistischen Aufbau bald, unbekümmert um die architektonischen Grundbegriffe, einzig nur den Sinn herrschen; bald ordnen sie Alles dem Klange der Worte unter, nach einer gleichsam musikalischen Ausdrucksweise tappend und suchend. Dabei werden die Beziehungen zwischen Haupt- und Nebensätzen gelockert und entzweigerissen, der Sprache die Glieder „von unten herauf" gebrochen, wie es hochnothpeinlich hieß. Und diese Art der Darstellung documentirt sich als dieselbe Erscheinung, die wir schon kennen gelernt haben: es ist die traurige Geschichte des Nichtschritthaltenkönnens. Die Sprache kann den Gedanken nicht folgen, überhastet, überstürzt und überkugelt sich. Der Dichter wird zum Sklaven des Wortes,

verliert die Zügel seiner Gedanken aus den Händen. Diese Gedanken aber, deren wilde Hatz durch die Bücher rast, sind nicht Kinder des Geistes, sondern Kinder der Nerven. Es sind keine Ideen, es sind Stimmungen und immer wieder Stimmungen!

Tovote sagt: „So waren alle Menschen; in jedem Augenblicke anders, den äußeren Verhältnissen ganz unterworfen, abhängig von jeder feinsten Stimmung, von einem Wörtchen oftmals, in beständiger Umwandlung, so daß es thöricht war, von der Einheitlichkeit des Charakters zu reden. Nur eine große Grundstimmung, die aber jeden Augenblick verwischt werden konnte." Das ist, wie wir glauben, eine etwas seltsame Ansicht. Aber gesetzt den Fall, es wäre dem so, die Menschen hätten keinen Charakter, sondern nur eine Grundstimmung, so verlangen wir doch von dem Schilderer der Menschen, daß er diese Grundstimmung klar zum Ausdruck bringe, sie nicht untergehen lasse in dem chaotischen Concert jener „feinsten Stimmungen". Die Menschen aber, die uns Tovote vorführt, sind Wesen, die fortwährend im Lichte des Moments die Farbe wechseln. Und es ist eine fortwährende Schmetterlingsjagd nach Momenten.

Manchmal zuckt es in dem Buche auf, blitzartig: ein Wort überrascht uns, das aus einem Dichterherzen kommt, eine Stimmung, gefühlt und festgehalten mit dem lauteren Empfinden des Begnadeten. So findet man, wenn man die Studien und Skizzen eines Malers durchblättert, zuweilen ein Blatt, das an und für sich uns wie ein Kunstwerk anmuthet und bei dem man gerne verweilen würde.

Aber der Maler zwingt uns weiter durch einen Berg von Skizzen und glaubt, daß wir, wenn wir sie alle durchgeschaut, uns das Gemälde denken können, dessen Grundlage sie sind. Allein trotz seiner Erklärungen und Commentare will uns das nicht recht gelingen. Denn wir sind gekommen, ein Bild zu sehen und keine Skizzensammlung. Und eine Skizzensammlung mit verbindendem Text ist Tovote's Roman.

Gewiß liefern diese Ateliers- und Straßenscenen, diese Beobachtungen aus dem Liebesleben der großstädtischen Bohême den Stoff zu einem Roman, zu einem Kunstwerk. Aber die Kraft fehlt, die diesen Stoff aufarbeitet, der energische Wille, der ihn beherrscht, der ihn mit festem Griff packen und meistern könnte.

Es ist seltsam, wie die Modernen von ihren Stoffen dominirt werden. Es ist ein beklemmendes Schauspiel, sie unterliegen zu sehen.

Der Bann der passiven Natur liegt lähmend auf ihnen. Entwürfe, Skizzen, die Vieles und Gutes versprechen, liefern sie die Menge. Wir harren aber immer noch des Kunstwerkes, zu dem jene die Vorläufer bilden sollen. Da haben wir jüngst ein Büchlein von Johannes Schlaf: „In Dingsda"*) gelesen, Studien aus einem kleinen Dorfe, in feiner und sorgfältiger Ausführung, Zeichnungen mit farbigem Stift, wie sie die Mappe eines echten Künstlers wohl birgt. Aus jedem Blatte weht uns die Stimmung

*) Johannes Schlaf: „In Dingsda." Berlin, S. Fischers Verlag. 1892.

an, in der es entstanden; dabei ist die Sprache frei von jenen Auswüchsen, die wir oben besprochen, ist die Form reizvoll und klar. Der Mann, der solche Dinge von der Ferienreise nach Hause bringt, der sollte nun hingehen und ein Bild, ein Werk darnach schaffen, mit seinem Geist, mit seinen Gedanken seine Studien befruchtend.

Aber da fehlt es eben! Den großen, tragenden Gedanken, mit dem der Maler vor die Leinwand tritt, der den Dichter zu seinem Buche begeistert, den Gedanken, der das Werk aus dem Alltäglichen emporhebt, es zum Kunstwerke macht, indem er ihm eine Seele giebt, den suchen wir bei den Modernen vergebens. Und nicht von Stimmung zu Stimmung, von Gedanken zu Gedanken schreitet die Kunst vorwärts!

Man pflegt die Modernen, wenn man nicht gerade in ihren Reihen steht, mit einem Achselzucken abzuthun. Mit Unrecht: Die Zeit spricht ebenso vernehmlich aus Eckstein's „Dombrowsky“ wie aus Tovote's „Frühlingssturm“.

Paul Heyse's „Merlin".

Mancherlei Feldgeschrei hallt durch unsere Kunst. Da ruft der helle Ton der Kriegstrompete, und dort lockt die große Trommel. Fahnen und Zeichen werden geschwungen, Manifeste und Programme flattern durch die Luft. Man spricht von Lagern, zuweilen geht ein Wort, ein Name als Parole von Mund zu Mund. Doch zu frischem, fröhlichem Schlagen, wo es Sieg und Niederlage geben könnte, kommt es nicht. Es bleibt bei Vorpostengeplänkel, kurzen Scharmützeln um verlorene Punkte, blindem Schießen und Geschrei. Aber man fühlt es deutlich, daß nicht umsonst gerüstet und geworben wird. Es ist, als warte man nur auf den Tagesbefehl des Führers, als könne jeder anbrechende Morgen die Schlacht sich entrollen sehen. Und unser Sehnen, unser Hoffen, unsere freudige Zuversicht gilt dem großen Unbekannten, der lorbeergekrönt aus dem Kampfe reiten wird. Er wird der Dichter unserer Ideale sein.

Es giebt immer und überall Ideen, die im Allgemeinbewußtsein schlummern, die von Jedem unklar geahnt oder empfunden werden. Im Dichter bringt die Zeit diese ihre Frucht zur Reife. Von der Leidenschaft potenzirt, von der Phantasie mit plastischer Gestalt begabt, werden

sie zu Idealen. Der Glaube an sie, der Kampf um sie wird zum Idealismus. Das Ideal ist das Ziel, das Sehnenswerthe, der Magnet des Strebens. Es ist der vollkommene Gegensatz zum Gemeinen, Alltäglichen, es ist die Spitze der Gedankenpyramide, wie die Krone die Spitze der Staatspyramide ist. Ideale und Staatsformen wechseln und ändern sich mit den Zeiten, nur das Princip bleibt unwandelbar. Das Oberste steht mit dem Untersten, aus dessen gerader Entwickelung es hervorgegangen, in directem Gegensatze: der Herrscher zum Volke, das Ideal zum Gemeinen. Der Staat ohne Leiter, die Gedankenwelt ohne Ideal ist eine Unmöglichkeit, die sich niemals verwirklichen wird, noch verwirklichen kann.

Das Ideal unserer Zeit, die Alles nivelliren, Alles ausgleichen, die höchste Cultur demokratisiren möchte, die im Zeichen der Maschine steht, ist das Produkt des Gegensatzes — ist die ausgereifte, zielbewußte Persönlichkeit mit dem gewaltigen Ichgefühl, der individuelle Mensch in seiner Blüthe.

Die Philosophie dieses Ideals hat Nietzsche geschrieben.

Wann wird sein Dichter kommen?

Der Dichter schreite mit hocherhobener Fackel seinem Volke voran, er sei ein Heerführer mit priesterlicher Würde. Sein Amt ist auch die Mission des Tröstens und Versöhnens. Versöhnen soll der Gedanke, der den geheimen Sinn im Weltgetriebe ahnt, den tiefen Zug nach der Höhe und zum Lichte überall zu finden weiß. Die Kunst soll uns mit dem Niedrigen und Elenden versöhnen,

nicht indem sie es vertuscht, übertüncht oder verfälscht, sondern indem sie auch im Geringen, Häßlichen und Schlechten den gewaltigen Ernst des Weltgesetzes zeigt. Und die Kunst wird das nur vermögen, wenn sie in's Innere dringt, nicht am Aeußerlichen haften bleibt. Die Wissenschaft hat in unserem Jahrhunderte einen so mächtigen Aufschwung genommen, die Geister derart beeinflußt, daß eine Weile die Ziele der Kunst in den Schatten traten. Man wollte auch die Kunst der Wissenschaft unterthan und tributär machen und marterte sie auf dem Prokrustesbett der Forderung nach exacter Forschung. Diese Forderung in rein äußerlicher Weise versuchten die Naturalisten zu erfüllen. Sie haben wenig der Wissenschaft und nichts der Kunst genützt. Der Documente zusammenträgt und ihren inneren Werth nicht versteht, ist dem Sammler vergleichbar, der eine Bibliothek anlegt und nicht lesen kann. Diese Erkenntniß hat nicht lange auf sich warten lassen. In Frankreich, wo Denken und Fühlen rascher pulsiren als in den germanischen Ländern und wo die litterarischen Strömungen dieses Jahrhunderts ihren Anfang nahmen, hat man den naturalistischen, äußerlichen Roman bereits verlassen und sich dem psychologischen innerlichen Roman zugewendet. Man hat sich mit dem Symbolismus, der im Kleinen und Irdischen das Siegel des Großen und Ewigen sieht, wieder auf den hohen Beruf der Kunst besonnen. Allerdings ist hier der erste stürmische Anlauf über's Ziel hinausgeschossen. Man hat das oberste Gebot jeder Kunstübung, mag diese nun dichterisch, bildnerisch oder musikalisch sein, nicht beachtet,

das Gebot der Harmonie. Jedes Kunstwerk muß ein Mikrokosmos sein, der die Harmonie des Alls im Kleinen wiederspiegelt. Der Ausdruck der poetischen Harmonie ist die poetische Gerechtigkeit. Diese verlangt im Roman, daß Gleichgewicht herrsche zwischen der Charakterentwickelung des Helden und der Gestaltung seines Schicksals, also zwischen seinem innerlichen und seinem äußerlichen Leben. Je entwickelter das Schönheitsgefühl ist, desto mehr verlangt es nach Harmonie. Zum geklärten Schönheitsgefühle fehlt unserer Zeit noch die Ruhe, der Frieden. Frieden wird erst nach der Schlacht geschlossen, und diese eben ist noch nicht geschlagen. Es giebt aber Menschen, in denen das Begehren nach Schönheit, die Sehnsucht nach Frieden so übermächtig sind, daß sie darüber die Verhältnisse und Bedingungen der Zeit verkennen und mißdeuten. Und zu diesen gehört Paul Heyse.

Er wollte mit seinem Romane „Merlin“*), für Schönheit und Menschenadel kämpfen.

Heyse ist ein künstlerischer Aristokrat, der die, wie er sich ausdrückt, „heute im Schwange gehende, demokratische Verehrung des Alltäglichen und Nichtswürdigen“ nicht versteht. Er schiebt die moderne „Schächerpoesie, in der es möglichst erbärmlich, philisterhaft und uninteressant zugeht und eine Luft weht, wie in den niedrigen Stuben der kleinen Leute, wo im Kochofen irgend ein schlechtes Essen aufgewärmt wird,“ dem pessimistischen Aberglauben in die

---

*) Paul Heyse: „Merlin.“ Roman in sieben Büchern, drei Bände. Berlin, Besser'sche Buchhandlung 1892.

Schuhe. Dem aber steht sein Optimismus, seine nie versiegende Freude am Schönen und Edlen feindlich gegenüber. „Niemand taugt, der nicht Freude hat." Dieser Vers Walther's von der Vogelweide klingt wie ein Leitmotiv durch das Buch. Heyse's Freude am Leben wird verbittert durch das trübe Bild seiner Zeit, durch den Anblick der mißfarbenen Fluthen, die an ihm vorüberrauschen. Aber auch der Bergquell, der sich Bahn bricht, führt zuerst Schlamm und Erde, bis er seinen Weg gefunden, der Schmutz zu Boden gesunken ist und die Sonne sich in seiner klaren Welle spiegelt; und wenn ein unreines Wasser sich in den Strom ergießt und für eine Weile dessen Oberfläche trübt, so ist eine kurze Strecke später Nichts mehr von ihm zu erkennen. Heyse ist kein philosophischer Kopf. Er betrachtet die Welt, die Menschen und die Dinge von außen, er folgt den Strömungen seiner Zeit nicht zu ihrem Ursprunge und schickt ihnen nicht seinen Blick voraus.

Er läßt sich durch das Augenfällige beirren. Er streitet schier verzweiflungsvoll gegen den Naturalismus und verfällt selbst in dessen Hauptfehler, in dessen constatirende Beobachtungsweise. Er glaubt, ein echter Priester des Idealismus zu sein, und aus diesem Buche spricht ein Zelot. Dieses Buch ist ein Werk des Zornes, des Aergers und des Schmerzes. Wohl sind Schmerz und Zorn künstlerische Factoren, der Aerger ist es nie. Auch das trägt Ungleichheit in die Composition des Romans, der besser eine Kampf- und Trutzschrift hieße.

Georg Falkner hat eben seine juridischen Studien vollendet und den Doctorhut erworben. Sein Vater, die

ganze kleine Stadt, in der er die letzten Jahre verlebt, sein künftiger Schwiegervater, in dessen Hause man sich gerade zur officiellen Verlobung Lili's und Georg's rüstet, alle seine Freunde und Bekannten erwarten nun, daß er die sichere Carrière des Rechtsanwaltes oder Staatsbeamten ergreife; er aber beschließt, seiner Neigung folgend, ein Dichter zu werden. Der alte Falkner, dessen Verhältniß zum Sohn ein rührend inniges Freundschaftsverhältniß ist, warnt ihn umsonst und eröffnet ihm schließlich, daß er nicht weiter wie bisher glauben dürfe, ein reicher Mann zu sein. Das ziemlich beträchtliche Vermögen sei durch die Ungunst der Zeiten, durch allerlei Unglück bis auf Weniges zusammengeschmolzen, und den letzten Rest habe Georg's vornehmes Leben auf der Universität und auf Reisen verzehrt. Er sei nun auf sich allein angewiesen, und als idealistischer Dramendichter sich zu ernähren, sei heute eine harte Aufgabe. Aber Georg geht zuversichtlich an sie heran. In der kleinen Stadt allerdings rufen sein Entschluß, und seine Metamorphose in einen armen Teufel nicht geringe Verwunderung hervor. Der Schwiegervater, ein Zahlenmensch, weist ihm höflich die Thür. Auch andere Enttäuschungen warten seiner. Er trägt ein Bändchen Lyrik zu einem Verleger, und der will davon Nichts wissen. Er besucht den Theater-Director, bei dem er ein historisches Trauerspiel „Rosamunde" eingereicht und erhält sein Manuscript zurück mit dem wohlgemeinten Rath, doch lieber an modernen Stoffen sich zu versuchen. Nur seine Braut, seine Lili, empfängt ihn jubelnden Herzens. Sie weiß auch ihren Vater umzustimmen, und plötzlich ist dieser

mit der Verlobung einverstanden, hat aber in der Weinlaune den unglückseligen Einfall, ganz deutlich den versammelten Gästen verstehen zu geben, daß er Georg just deswegen seine Tochter gebe, damit die Geschäftsfreunde des Hauses erfahren, wie reich Herr Bankier Wittekind sein müsse, wenn er einen gänzlich mittellosen Poeten zum Eidam annehmen könne. Dies empfindet Georg als bittere Beleidigung. Er will Lili erst heimführen, bis er selbst im Stande sein werde, sein Weib zu ernähren. Freilich seine Aussichten sind nicht die besten. Auf dem Dorfe vor der Stadt hat er ein Stübchen in einem Bauernhause inne. Dort dichtet er — dem Theater-Director zum Trotz, um zu beweisen, daß er, der Idealist, auch in der ihm verhaßten Kunst der Modernen Etwas leisten könne, wenn er nur wolle, seine „Rosamunde" um in ein modernes, in ein naturalistisches Stück. Umgang mit gleichgesinnten Freunden, Lili's treue Liebe, der Glaube an seinen dichterischen Beruf lassen seinen Muth nicht sinken. Mit innerlichem Widerwillen beendet er sein „modernes Stück". Der Director ist davon entzückt, führt es auf, und es findet großen Beifall. Aber die Anonymität des Autors wird streng gewahrt. Dieser schämt sich seines Werkes, mehr noch seines Erfolges. Mittlerweile ist Georg's Vater schwer erkrankt, der Sohn wird an sein Sterbelager berufen. Und nach dem Tode des Vaters erfährt er, daß die Geschichte mit dem Vermögen nur eine zu seinem Heile ersonnene List gewesen; die Gelder sind durch Anhäufung der Zinsen nur noch gewachsen. Nun steht seiner Heirath mit Lili Nichts mehr im Wege. Er führt sie

heim, reist nach Italien, fühlt sich glücklich im Besitze seines geliebten Weibes und seiner Kunst. Einem Revolutions-Drama läßt er einen „Spartacus" folgen. Aber leider haben Theater-Directoren und Publicum für diese Stücke taube Ohren. Sein Idealismus findet außerhalb des engen Kreises seiner nächsten Umgebung keinen Anwerth. Da ereignet es sich, daß er nun wirklich seines Vermögens verlustig wird. Der Bankier, dem es anvertraut war, hat Schiffbruch gelitten, und Georg, den Blick immer in den Wolken, hat es nie verstanden, seine irdischen Interessen zu wahren. Der Schwiegerpapa will helfend beispringen, aber Georg hat es sich geschworen, keinen Heller jemals von ihm anzunehmen. Nun heißt es wieder Frohnarbeit verrichten, griechische Tragiker übersetzen, um den Haushalt bestreiten zu können. Eines Tages erhält Georg den Besuch einer Schauspielerin. Er ist Esther immer bisher mit unverhohlener Antipathie begegnet, seit jener Stunde, wo er sie beim Theater-Director, der seine historische Tragödie zurückgewiesen, getroffen. Esther, ein Wesen voll dämonischen Liebreizes und unwiderstehlicher Charakterlosigkeit, hat es sich in den Kopf gesetzt, den spröden Dichter zu erringen. Sie läuft ihm nach — ohne Erfolg. Aber nun ist sie auf dem richtigen Wege. Sie bittet Georg, ihr eine Rolle zu schreiben; sie habe die Macht, die Aufführung des Stückes auf einer Berliner Bühne, wo sie engagirt sei, durchzusetzen. Und Georg dichtet ein phantastisches Trauerspiel „Merlin", und Esther ist ihm das Vorbild der Waldhexe Viviane, die den Zauberer Merlin an der Weißdornhecke im Walde mit ihrer Liebe

umstrickt und bethört, daß er darob sein Weib und seine Pflicht vergißt. „Merlin" wird im Feuer der Begeisterung zu Ende geschrieben, und nun, da die Aufführung herannaht, scheint endlich des Dichters Glück aus dem Gewölke brechen zu wollen. Georg reist nach Berlin zur Première seines Werkes. Es hat einen durchschlagenden Erfolg, allerdings hauptsächlich wegen der Darstellung der Viviane durch Esther. Im Rausche des Sieges, in der Aufregung aller Nerven, von den Zauberkünsten der Schauspielerin umgarnt, wird Georg ihre Beute ... Aber wie er wieder zur Besinnung kommt, faßt ihn der Ekel, er stößt das buhlerische Weib von sich und flieht. In schamvoller Verzweiflung über seine That weiß er nicht, wohin seine Schritte wenden. Er irrt tagelang umher, bis er endlich sich zur Ueberzeugung durchringt, nur die Verzeihung seiner Lili könne ihn freimachen von der ihn zu Boden drückenden Schuld. Er eilt nach Hause, und dort empfängt ihn die grause Kunde, daß Lili an den Masern, die sie sich bei der Pflege der Kinder geholt, gestorben ist. Dieser Schlag wirft ihn zu Boden. Er führt ein schwankendes dämmerndes Dasein, bis ihn nach Jahr und Tag der Besuch seiner Verführerin, die ihr Opfer wieder gewinnen möchte, vollends dem Wahnsinn in die Arme treibt. Im Irrenhause erholt er sich scheinbar, und dort läßt er auch sein letztes Stück, eine Täufer-Tragödie, in Scene gehen. Die Irren nehmen es enthusiastisch auf. Der Dichter aber schneidet sich in einem Anfalle von Tobsucht die Gurgel durch und verblutet draußen im Garten an einer Weißdornhecke. ...

Georg sagt einmal: „Die Handlung, auf die es dem Dramatiker ankommt, wenigstens ankommen sollte, besteht nicht in äußeren Ereignissen, sondern in inneren.“ Das ist eine sehr richtige Bemerkung, die sich vollkommen mit dem deckt, was wir oben entwickelten. Sie trifft aber nicht nur beim Drama, sondern auch beim Roman zu. Leider hat Heyse sich nicht an die klugen Worte seines Helden gehalten. Das Problem, wie ein junger, für alles Schöne und Große begeisterter Dichter im Kampfe mit unserer Zeit steht, siegt oder fällt, wird nicht gelöst. Georg müßte diesen Kampf aufnehmen, ihn ehrenvoll beenden, als Sieger oder Besiegter, dann wäre er ein Held. So hat er nur die Pose des Helden. Es ist ein äußerliches Moment, das ihm zu seiner Frau verhilft — der unerwartete Reichthum. Die Katastrophe mit Esther ist viel zu wenig motivirt: dem Roman ist gleichsam als Schluß eine Novelle aufgesetzt, sagen wir es gleich, eine prächtige Novelle, die an die besten Leistungen Heyse's heranreicht.

Hier hat Heyse's Phantasie ihr kühnes und köstliches Spiel getrieben. Sie ist der goldene Born, aus dem der Dichter seine Schätze heraufholt, der Wunderspiegel, in dem er immer Neues und wieder Neues sieht. Heyse's Arbeitsweise ist immer die gleiche. Vor seinem Auge steht plötzlich ein gewaltiger seelischer Conflict. Er zeigt ihn uns in seiner äußerlichen Form, in seiner Eruption, in der Art, wie er zu Tage tritt, wie er in Wort und Handlung plastisch wird, es unserer Phantasie überlassend, die verborgenen, psychischen Vorgänge zu ergänzen. So auch in diesem Falle. Wir kennen aber trotz der zahl-

reichen Reden, die Georg hält, sein Seelenleben zu wenig, um die Katastrophe völlig zu begreifen, sind andererseits durch das Viele, was wir von ihm gehört und gelesen, in der Ergänzungsarbeit unserer Phantasie behindert und gehemmt. Stünde diese Tragödie des adeligen Menschen, der den kleinsten Flecken auf seinem Wappenschilde nicht duldet, der seine Kraft findet in der Selbstachtung und zu Grunde geht, da er diese verliert, allein da, wir würden einen reineren Genuß davon haben.

Die lebensfähigste und deutlichste Figur des Buches ist Esther. Ihr ganzes Vorgehen ist in der logischen Entwickelung ihres Wesens begründet. Neben ihr verblaßt Georg. Dieser Idealist κατ᾽ ἐξοχήν, der sich als Poet etablirt, hat manchmal einen störenden, unfreiwilligen Stich in's Komische mit seinem Drauflosdichten. Hier macht sich der Mangel psychologischer Vertiefung empfindlich fühlbar. Wir sehen die Werke im Kopfe ihres Schöpfers nicht werden und entstehen, blicken nicht in's Rädergetriebe seines Geistes. Und dann — es giebt einfach keine Kann-ich-auch-Poesie. Der Idealist kann so wenig ein in seiner Art gutes naturalistisches Stück schreiben wie der Naturalist eine Stiltragödie. Man kann seine Haut nicht beliebig wechseln. Wenn Georg mit seinem Talent nicht durchdringt, so trägt leider sein Talent daran Schuld. Sein Idealismus ist nicht der, den unsere Zeit verlangt und erwartet. Es ist ein bloßer Idealismus der Form, der von Traditionen lebt. Ihm fehlt die gesunde, reale Basis ohne die nun einmal keine echte Poesie möglich ist. Er fußt nicht auf unserem Boden, in unserer Zeit. Er stammt

aus längst vergangenen Tagen. Georg Falkner steht der Gegenwart mit Haß und Feindschaft gegenüber. Er vergißt, daß auch die Naturalisten Kinder ihrer Zeit sind. Aus Niedertracht und Bosheit wird Keiner Naturalist. Heyse hat Recht, es giebt nur eine Erlösung: durch die That. Erlösung von den Naturalisten und ihrer künstlerischen Mißwirthschaft brächte ein schönheits- und hoheitsreiches Werk, das aber das Sehnen der Zeit in sich tragen müßte an der Stelle des Herzens. Uebrigens ist der ganze erbitterte Kampf des Buches gegen den Naturalismus ein Raufen mit Gespenstern. Der Naturalismus hat sich längst sein Grab geschaufelt und sich hineingelegt. Jetzt herrschen Symbolisten und Mystiker, das Unverständliche, nun wird es Ereigniß!

Trotzdem wir sehr wohl wissen, daß ein Mensch wie Georg, dem Tinte statt rothen Blutes durch die Adern rollt, der so baar ist des Sinnens, des Fühlens für unsere Zeit, in unserer Zeit unmöglich ist, begegnen wir ihm mit Sympathie, wird er uns werth. So ist auch die Sprache Heyse's schön und klangvoll, und wir erfreuen unser Ohr an ihr, wenn wir gleich erkennen, daß sie überreich ist an alten, vielgebrauchten Bildern, abgegriffenen Vergleichen und Redewendungen. Es wird ungeheuer viel gesprochen in diesem Buche. Dem Helden stehen die schönsten, wohlgesetztesten Worte in den schwersten Lebenslagen in unglaublicher Fülle zu Gebote. In den Gesprächen, die Georg mit seinen Freunden führt, verwischt die schöne Heyse'sche Diction fast alle Charakteristik der Sprechenden. In diesen Freunden Georg's, in dem Dr. Abel,

der eine freie Arbeitergemeinde mit seinen weisen Reden erhebt und eine Religion des guten Willens verkündet, in dem Musiker Flaut, einem lieben Menschen voll innigen Humor's, der „trotz alledem" an der alten guten Musik schwärmerisch hängt, in dem Redacteur Guntram, der auf Seite der Alten in dem Kampfe gegen die Jungen steht, wollte Heyse gleichsam die Vorläufer einer kommenden Zeit schildern, wo die jetzigen „bösen Mächte" endgiltig besiegt auf dem Boden liegen werden.

Heyse's Ideen lösen sich alle in Gefühlen auf, und diese Gefühle krystallisiren sich um die Begriffe des Edlen und Schönen. Aus dem Herzen heraus hat Heyse seinen „Merlin" geschrieben, und was er auch schrieb, es war ehrlich empfunden und ehrlich gemeint.

Die Ironie des Schlusses hat Unrecht. Nicht im Narrenhause hat heute der Idealismus seine letzte Zufluchtsstätte. Er sammelt seine Kräfte in unserem Blute, in unserem Mark. Und er schreitet langsam die Stufen zum Throne hinan . . .

Bertha von Suttner.

Bücher, deren Erscheinen nicht blos ein ephemerer Erfolg, sondern eine tiefgehende Wirkung auf das Publicum begleitet, gehören in deutschen Landen zu den größten Seltenheiten. Es giebt oft Jahrzehnte lang kein derartiges literarisches Ereigniß. Das Jahr 1890 hat ein solches aufzuweisen: Es heißt: „Die Waffen nieder!" ist ein Roman, und sein Verfasser ist eine Frau: Bertha von Suttner.

Der Erfolg eines Buches ist ein Gradmesser, inwieweit es dem Dichter gelungen ist, seine Zeit, d. h. was dieselbe erfüllt und bewegt, zum Ausdrucke zu bringen.

Der große Erfolg obgenannten Romanes erklärt sich daraus, daß dieses Buch wie ein klarer Spiegel einen Strahl der Zeitensonne auffängt und ihn kräftig zurückwirft und daß dieser Strahl gerade als derjenige sich erweist, für welchen die geistige Netzhaut der Leser am empfänglichsten ist.

Fr. Bodenstedt hat gelegentlich einer Besprechung des Romanes den Namen der Frau von Suttner dem der Frau von Staël gegenüber gestellt. Ein solches Aneinanderrücken bedeutender Namen erweckt immer das Ver-

langen nach vergleichender Werthabschätzung. Das ist entschieden zu verwerfen. Dichtergrößen sind stets incommensurable Größen, und die Frage nach dem Werthe eines Dichters — sei es nach dem absoluten Werthe oder dem relativen im Vergleiche mit einem anderen — vom heutigen Standpunkte der Kritik müßig und lächerlich. In uns hat jener Satz Bodenstedt's die Frage angeregt, ob nicht etwa ein Vergleich zwischen den Persönlichkeiten der beiden Schriftstellerinnen möglich wäre. Dieser Vergleich ist möglich, und er liefert das Resultat, daß wirklich Frau von Suttner eine Frau von Staël physisch verwandte Natur ist. Beide stehen ihrer Zeit Aug' in Aug' gegenüber, und Beide sind sensitiv in Bezug auf die Strömungen und Ideen, die diese Zeit durchfluthen, die Keime der Zukunft mit sich führend. Wenn Frau von Suttner nicht eine ähnliche Rolle spielt wie Frau von Staël, so sind nur die Umstände, nicht sie selbst daran schuld. Welches sind nun die Strömungen, die in Frau von Suttner zum Ausdrucke kommen, als deren Producte ihre Werke zu betrachten sind?

Renan läßt in seinem philosophischen Drama: Caliban den edlen Ruggiero sagen: „Um sich von dem Horizont seiner Familie einschließen zu lassen, muß man überzeugt sein, daß die Familie, der man angehört, die beste von allen ist. Da aber nun die Anderen ihrerseits von ihrer Familie dasselbe glauben, so giebt es keine Möglichkeit, daß Alle Recht hätten. Vorurtheil, Eitelkeit, das ist die Grundlage des Lebens. Und dasselbe Raisonnement," fügt er hinzu, „läßt sich auch auf den Patriotismus anwenden." Vaterlandsliebe

ein Vorurtheil! Die Priester, die die Götzen der Heiden zertrümmerten, erhöhten den Thron des Einen Gottes, und so giebt der Geist, der das Vaterland nicht kennt, uns Eine Heimat: die Welt. Bürger der Welt zu sein, in der Menschheit ein Bruderthum erblickend, die Länder der Erde ein Reich des Friedens: das ist ein Reich des Friedens in einer goldenen Zukunft. Die Strömung, die uns den Weg zu diesem Ziele weist, nennt sich der Kosmopolitismus. Ueber die Grenzsteine und Gemarkungen hinweg fluthet das Culturleben der Gesammtmenschheit; Kunst, Wissenschaft, Handel und Verkehr heißen die Factoren am großen, von Tag zu Tag fortschreitenden Verbrüderungswerke. Nur auf der Landkarte sind die Grenzen durch dicke Striche noch deutlich erkennbar.

In allen Werken der großen Dichter und Denker am Ausgange unseres Jahrhunderts tritt uns das Weltbürgerthum entgegen, bald in dieser Form und bald in jener. Und weil Frau von Suttner gerade diejenige Form gefunden, die geeignet ist, in unserem Gemüthe am stärksten an- und wiederzuklingen, kommt ihrem letzten Buche eine so markante Bedeutung zu. Eine Zeit, die darnach strebt, die Menschheit in einem Brüderbunde zu vereinigen, muß den Kriegsgeist als bitteren Anachronismus empfinden, muß in jedem Kriege und in allen Rüstungen zu einem solchen ein schlimmstes Hemmniß erblicken. Der Friede ist der einzig menschliche, einzig mögliche Zustand innerhalb einer Familie, innerhalb eines Staates — und Eine Familie, Einen Staat zu bilden, ist ja das Ziel, das uns vorschwebt. Der Weltfrieden ersehnende Cosmopolitismus wird heute

noch verstärkt durch eine Reactionsströmung eigener Art. Die fabelhaften Rüstungen der europäischen Staaten in den letzten Jahren, die damit verbundene Belastung und Ueberlastung des Staatshaushaltes, der immer mehr und mehr anschwellende Militarismus haben eine Gegenfluth erzeugt. Die Heldenglorie des Soldaten ist im Verblassen, und die Zukunft wird Buckle's Nachweis bekräftigen, daß das Ansehen des Kriegerstandes im umgekehrten Verhältniß zu der Culturhöhe eines Volkes steht. In den beiden lebenskräftigsten litterarischen Erzeugnissen des letzten Jahres, in Frau von Suttner's „Die Waffen nieder!" und in Sudermann's „Ehre" kommt die Gegenfluth zu Worte.

Mit jenem Enthusiasmus, der aus Begeisterung entsprungen und Begeisterung erweckt, tritt die Dichterin für die erhabene Idee eines ewigen Friedens ein, bekämpft sie die Barbarei des Krieges. Schon in ihrem ersten Buche, dem (1882 anonym erschienenen) „Inventarium einer Seele" hat sie dieselben Gedanken entwickelt, dieselbe Ideenreihe, zu gleichen Schlüssen führend, durchgedacht. Nun gab sie jenem Gedanken das anschauliche Gewand der Handlung nun zeigte sie die Ideen verkörpert zu Thaten — und es fand sich, daß Tausende von Herzen im Gleichklange mit dem ihren schlugen, daß in Tausenden von Gemüthern ihr Ruf: „Die Waffen nieder!" Wiederhall gefunden. So spricht eben die Zeit zu ihren Kindern durch ihre Dichter. — Wir haben hier nicht zu untersuchen, in wie weit das von Frau von Suttner der Gegenwart gesteckte Ziel ein erreichbares ist (wir verweisen übrigens diesbezüglich auf die kleine Schrift von Fr. v. Holtzendorff: „Die Idee des ewigen

Völkerfriedens" — 1882), unsere Aufgabe geht nur dahin, die Fäden bloß zulegen, die dem Dichter mit den Boden, auf dem er fußt, mit der Umgebung, die ihn beeinflußt, mit der Zeit, deren Ausdruck er ist, verknüpfen. Man hat die Romane Bertha von Suttner's Tendenzromane genannt. Wir verstehen nicht recht die tadelnde Nebenbedeutung, die man dieser Bezeichnung gemeiniglich beilegt. Jedes gute Buch soll ja in der Absicht, Etwas zu sagen, geschrieben sein; bei seiner Abfassung muß dem Autor ein Ziel vorgeschwebt haben, zu dessen Erreichung er sein Werk verfaßt; jedes gute Buch ist also ein Tendenzbuch: Frau von Suttner's Bücher sind in erster Linie Zeitromane. Sie hat den wahren Beruf des Dichters richtig erfaßt: was die Zeit bewegt, die Stürme der Oberfläche wie das Raunen der Tiefe will sie schildern. Die Art und Weise, wie sie dies thut, ist ihr aber ebenfalls von der Zeit dictirt, von jener Zeit, die wissenschaftliche Forschung zum Principe erhoben. Alles hat Grund und Ursache, und die Kette von Ursache und Wirkung ist nirgends unterbrochen. Es giebt keinen Stillstand — Alles ist in fortwährender Bewegung und Veränderung begriffen. Dieselben Naturgesetze gelten für das kleinste wie für das höchst entwickelte Lebewesen. Und der Naturforscher, wie der Romanschriftsteller hält sich diese Sätze vor Augen. Exacte Forschung! ruft die Zeit in Bezug auf die Natur, wie auf die Menschen und ihre Thaten. Und in den Dienst der exacten Forschung zwingt Frau von Suttner ihre Phantasie. Sie liebt die Gleichnisse, die die Genauigkeit einer Gleichung haben. Beim Aufstellen solcher Gleichungen stößt sie auf alte,

längst als falsch erkannte Formeln — Überglaube und Vorurtheile. Fort mit diesen, und wenn sie noch so heilige Namen führen. Alter heiligt nicht! Unsere Zeit ist nicht materialistisch — sie ist wissenschaftlich. Eine Erziehung auf wissenschaftlicher Grundlage sollte den Jüngling befähigen, ein würdiger Mann seiner Zeit zu werden; diesen Gedanken legt Frau von Suttner ihrem Romane: „Ein schlechter Mensch“ (1884) zu Grunde. Wenn das Buch einige Jahre später erschienen wäre, als der Kampf um die Schule losbrach, es hätte wahrscheinlich einen mächtigen Erfolg gehabt, denn es vertritt den Standpunkt Aller, die nicht gegen ihre Zeit, soudern mit ihrer Zeit marschiren. Es ist so gut wie „Die Waffen nieder!“ ein Zeit- oder besser gesagt, ein Strömungsproduct. Der moderne Romanschriftsteller untersucht, wie wir eben angedeutet, die Handlungsweise seiner Helden, wie der Naturforscher an die Lösung einer Aufgabe geht. Der psychologische Roman ist ein Postulat unserer Zeit. Wenn nun der Dichter in einem Ich-Romane diesem Resultate gerecht werden will, muß er gleichsam seine eigene Psyche auf den Secirtisch legen; da trennt sich denn der Arzt vom Sectionsobjecte, und es tritt jene Zwiefältigkeit des Ich, jene Verdoppelung des Bewußtseius, jener Dualismus der Persönlichkeit ein, wie er unter den französischen Romanciers der Gegenwart so virtuose Meister gefunden hat. Frau von Suttner's Buch: „Inventarium einer Seele,“ widmet ein Ich dem anderen Ich; in fast allen ihren Romanen, wenn der Gang der Handlung unterbrochen wird, um philosophischen Erörterungen Platz zu machen, geschehen diese in Form von

Dialogen zwischen dem einen Ich und dem anderen, und die Masken der Sprechenden haften nur lose.

Wir sahen bei Frau von Suttner Weltanschauung und Anschauungsmethode von ihrer Zeit bestimmt. Auch das Gefühl, das sie der Welt entgegenbringt, hat die Zeit in sie gesenkt. Dieses Gefühl heißt: das Mitleid! jenes „Weltmitleid, welches die Abschaffung alles Elendes begehrt und das jetzt in immer größere Kreise dringt" („Die Waffen nieder!") — Dieselbe Strömung, die um die Noth des Nebenmenschen, des „Bruders", zu lindern, aller Orten humanitäre Anstalten in's Leben ruft, Asyle in den Städten stiftet und erbaut, im Kriege das Banner des rothen Kreuzes entfaltet, in fremden Ländern die Sklaverei abschafft, die menschenwürdige Behandlung der Verbrecher in den Gefangenhäusern einführt, hat Sänger und Dichter begeistert. Tolstoi ist der große Mitleidsromantiker. Und Bourget findet die ewigen Motive zum Leben und zum Handeln in „der Religion des menschlichen Leidens" (Crime d'amour). Frau von Suttner's Mitgefühl für das Elend und die Elenden hat weder den an wahnsinnige Askese streifenden Zug des Russen, noch die philosophische Tiefe Bourget's. Es ist bei ihr vor Allem die Regung eines edlen, weiblichen Herzens. Die Liebesfähigkeit dieses Herzens giebt sich in ihrem Mitleide kund. Doch siehe! dieses Frauenherz, das so stark für die Menschheit schlägt, von der Liebe selbst weiß es uns wenig zu sagen. Frau von Suttner hat über Alles nachgedacht, am wenigsten, scheint es, über die Liebe. Das, was die Modernen mit all' der Feinheit des Scalpells und der Feder zu erforschen und

wiederzugeben trachten, das Räthsel und das Geheimniß zwischen Mann und Weib, die Liebe, will Frau von Suttner nicht ergründen, noch lösen. Sie sucht und findet keine neuen Ausdrücke dafür. Ja, es bedünkt uns fast, als ginge sie einer Zerlegung dieses Gefühles aller Gefühle aus dem Wege. Warum? Der Philosoph der Modernität, Amiel, schreibt einmal (unterm 17. März 1868): „Die Frau will geliebt werden, ohne Grund, ohne ein Warum, nicht, weil sie hübsch ist oder gut oder wohl erzogen, oder graciös oder geistreich, sondern, weil sie ist. Jede Analyse erscheint ihr als eine Verminderung, eine Unterordnung ihrer Persönlichkeit unter Etwas, das sie beherrscht und mißt. Sie entzieht sich dem also — und ihr Instinct hat Recht." Das Weib in Bertha von Suttner siegt über die Schriftstellerin. Dem Weibe widerstrebt es, die Forderung der Zeit, wissenschaftliche Forschung, auch in Bezug auf ihr Heiligstes, auf die Liebe, in eiserner Consequenz durchzuführen. Hier trägt sie die Strömung nicht mehr empor, hier ist sie matt und farblos.

Betrachten wir die schriftstellerische Persönlichkeit der Frau von Suttner näher, nachdem wir die Strömungen, die ihre Bildung und Entwickelung beeinflußt, erforscht und festgestellt, so müssen wir uns zunächst das Milieu vor Augen halten, in dem Frau von Suttner herangereift ist. Ihre Umgebungssphäre ist der Adel. In richtiger Erkenntniß, nur das getreu und genau wiedergeben zu können, was ihre unmittelbare Erfahrung ihr gezeigt, schildert sie in allen ihren Romanen ausschließlich die adeligen Kreise, jene Menschen einer „oberen Welt", jene „Zigeuner des Luxus", wie sie sie selbst einmal

bezeichnet. (High life.) Es ist eine bemerkenswerthe Thatsache, daß ein künftiges Geschlecht die beste Kenntniß unseres gegenwärtigen österreichischen Adels aus den Werken zweier Frauen wird schöpfen können, aus den Werken Marie von Ebner-Eschenbach's und Bertha von Suttner's.

Frau von Suttner ist eine treue und scharfe Beobachterin. Sie möchte auch vollkommen unparteilich sein, aber sie kann sich nicht völlig dem Einflusse ihrer Abstammung, ihres Milieu entziehen. Die Aristokratin nimmt manchmal das Wort, ein kleines Vorurtheilchen, der Besitzerin vielleicht selbst unbekannt, schlüpft aus einem Satze, zwischen den Zeilen hervor. Ein Beispiel: Bertha von Suttner schreibt (High life): „Wie zu unserer Zeit das Anwachsen des Lernstoffes ein Uebel hervorgerufen hat, das die Schulüberbürdung heißt, so ist durch diese Anhäufung der weltlichen Genüsse, durch die Sucht, von Allem zu kosten, unter der heutigen Gesellschaft eine Vergnügungsüberbürdung eingerissen. Und wie aus dem ersten Uebelstande die sogenannten Schulkrankheiten entstehen: Kurzsichtigkeit, Engbrüstigkeit u. s. w., so entstehen aus dem Letzteren die sogenannten Krankheiten des Jahrhunderts: Blasirtheit, Nervose, Anämie u. s. w. Im schwächeren Stadium nennt man deren Symptome: Vornehmheit: Reizbarkeit, Zartheit — und der ganze Zustand heißt, „Modernität". — Nein, wir glauben die Mordernität, die Nervose unseres Jahrhunderts hat gewaltigere Gründe als die Genußsucht des High life: Sorge, Arbeit, athemlose Jagd nach Erwerb und Gewinn, aufreibender Kampf um's Dasein, Ueberbürdung mit Wissen und Wissenschaft,

das sind ihre Motoren. Jene Definition paßt vielleicht für eine Kaste, sie entspringt jedenfalls einem Geiste, der in dieser Hinsicht nicht über den Horizont seiner Kaste hinausgeblickt hat. Es soll gewiß kein Vorwurf sein, wenn wir sagen, daß auch Frau von Suttner's Geschmack ein aristokratischer ist. Dies offenbart sich nicht nur in dem liebenswürdigen Sinn für die Verfeinerungen des Lebens, sondern auch in der Wahl ihrer Stoffe, ihrer Helden. Ist aber nicht etwa auch ihre Vorliebe für Victor Hugo, den sie als großen Dichter und Denker preist, die Vorliebe einer Aristokratin, die geblendet wird vom herrlichen Wappen erhabener Worte, vom strahlenden Mantel der Phrase? Die blendende Form ist auch ein Adelsbrief — und Victor Hugo ist ein „Luxuszigeuner" der Poesie. Die Form verleiht dem Besitzer Ansehen und Bewunderung, aber seinen inneren Werth oder Unwerth läßt sie unberührt. In ihrem bekenntnißreichen Buche: „Inventarium einer Seele," hat Frau von Suttner außer von Victor Hugo auch von ihren anderen Lieblingsschriftstellern gesprochen. Seltsam! Unter ihren Lieblingen figurirt die Marlitt neben Buckle, Jules Verne neben Stanley! Das Unvereinbarlichste im Hirn eines Menschen, mehr noch eines Dichters, hier wird es Ereigniß. So steht wohl ein Vorurtheil neben dem freiesten, die ganze Welt durchmessenden Gedanken, so verblüfft eine banale Wendung neben köstlichen Geistesfunken, ein flüchtiger, ungenauer, die Handlung jäh vorwärts hastender Absatz neben einem durchdachten, in allen Folgen richtigen Capitel. Frau von Suttner's Technik leidet unter solchen Unebenheiten. Sie

sagt von sich selbst: es ist „nichts Ganzes, Festes, Einheitliches, weder in meiner Existenz, noch in meinem Wesen" (Inventarium einer Seele). Besonders ihre ersten Bücher litten unter einer gewissen Zerfahrenheit, die Handlung war nicht genug concentrirt, eine Episode oft packender als der Roman (vgl. „Ein Manuscript", „Ein schlechter Mensch"). In dieser Beziehung bedeuten „Die Waffen nieder!" ein mächtiges Fortschreiten. Die Ungleichheit in der Ausführung bringt es mit sich, daß Frau von Suttner oft an Conflicten vorbeihuscht, die eine Vertiefung gefordert hätten (z. B. in „Ein schlechter Mensch": Das Verhältniß zwischen Frank Myltus und Babolina, — in „Die Waffen nieder!": Das Verhältniß zwischen Tilling und der Prinzessin). Auch Sprünge in der Charakteristik, Lücken in der psychologischen Darlegung eines Vorganges sind nicht selten. Andererseits stehen diesen zu losen Partien Ausführungen gegenüber, wo man schier sagen könnte, das Zuviel sei von Uebel. In dem Bestreben, einen Gedanken recht klar und eindringlich zur Anschauung zu bringen, schießt Frau von Suttner manchmal über's Ziel hinaus. Die Geschehnisse in „Die Waffen nieder!" sprechen weit eindringlicher, als alle philosophischen Excurse, Monologe und Zwiegespräche. Ja, die vielen, vielen Reden erscheinen dem Leser oft wie ein entbehrlicher überflüssiger Commentar, der die Wirkung abschwächt, statt sie zu erhöhen. So geschieht es auch, daß ein humorvoller Zug durch allzu häufige Wiederholung zur Caricatur verzerrt wird. Und das ist immer schade, denn Frau von Suttner's Humor ist ein köstliches Ding.

Frau von Suttner kennt die kleinen Seiten der großen Ereignisse und weiß sie mit feinem Sinn für's Drollige zu beleuchten. Ihr Humor ist wie das Lächeln einer schönen Frau. Das giebt auch dem unbedeutendsten Satze eine Bedeutung, unterstreicht die flüchtigste Bemerkung. Ihr Humor hat mehr Duft als Farbe; man empfindet ihn, man kann sein Wesen schwer beschreiben.

An Farbe fehlt es überhaupt bisweilen in Frau von Suttner's Schilderungen, sie strebt nicht darnach, neue Farbennuancen zu sehen und zu beschreiben. Eine Anschauung erweckt in ihr weniger Gesichtsempfindungen als Ideen — sie sieht mit dem Verstande.

Frau von Suttner will eine ehrliche Realistin sein, will sich in Allem so genau wie möglich an die Natur, an die Wirklichkeit halten. Sie weiß aber gut, daß es Grenzen dieser Möglichkeit giebt: „würde man die Dinge nur so sagen, wie sie sind, so brächten dieselben in ihrer natürlichen Mattigkeit und Verschwommenheit gar keinen Eindruck hervor, es giebt nichts Charakterloseres als die Wirklichkeit" (High life). Die Rampenbeleuchtung ist im Theater wie im Dichtwerke nothwendig. In Letzterem wird sie von der Phantasie besorgt. Frau von Suttner's Phantasie ist nicht allzu reich an Erfindung, nicht allzu genau im Abwägen der Wahrscheinlichkeit. Sie bevorzug zuweilen Hochzeiten ex machina (wie die zwischen Wolgrave und Gertrud in High life), sie kennt jene zur rechten Zeit eintreffende, bei den Dichtern ebenso beliebte, als bei den Aerzten unbekannte, namenlose Krankheit (tritt manchmal unter dem Pseudonym eines Nervenfiebers

auf), sie vermeidet nicht immer parallele Situationen in einem und demselben Romane. Aber sie hat einen ausgesprochenen Sinn für's Dramatische, sie hat die Kraft, tragische wie heitere Scenen mit jenen Accenten zu entwickeln, die ein Publicum packen. Ich erinnere nur an den Schluß von High life oder an die „Erzählten Lustspiele" (1889), letzteres Buch eigentlich ein Märchenbuch von reizender Unwahrscheinlichkeit. Oder sollte das heutige Lustspiel, im Leben wie auf der Bühne, wirklich nur mehr im Märchenlande zu finden sein? Wenn Frau von Suttner sich an ihren Schreibtisch setzt und ein neues Buch beginnt, so drängt es sie weit mehr, ihren Geist, ihr Herz auszuschütten, als eine Geschichte zu erzählen. Das Plaudern hat sie von ihrem Geschlechte überkommen, aber von den Besten ihres Geschlechtes. Es gehört nicht immer zur Sache, was sie plaudert, o nein! aber es gehört immer zu ihrer Persönlichkeit, trägt immer ihren individuellen Stempel. Einmal sind es politische, wissenschaftliche Ideen, einmal Beobachtungen in der oder jener Stadt, ein ander Mal eine Bemerkung über Mode und Modesalons und wieder ein ander Mal die Etymologie irgend eines Wortes ꝛc. Causerie wie Roman sind in einer ruhig fließenden Sprache geschrieben, deren Hauptvorzug Anschaulichkeit und Klarheit, deren Hauptfehler das Wiederkehren gewisser Phrasen-Clichés (auch französischer Wendungen), die Häufung der Fremdworte, die Lust an langen Wortzusammenziehungen, die so recht geschaffen wären, Mark Twain's Spott herauszufordern. Auch Dialektformen (Austriacismen) sind keine seltenen Gäste.

Doch nicht die Form, der Inhalt verleiht den Büchern Bertha von Suttner's Werth und Bedeutung, denn dieser Inhalt bedeutet den Inhalt unserer Zeit. Bertha von Suttner strebt darnach, unserer Zeit und ihrem Dichterberufe gerecht zu werden. Und von ihr mag das hohe Wort gelten:

> Wer immer strebend sich bemüht,
> Den können wir erlösen, —

erlösen aus der Schaar der Alltäglichen, mit ihren Tagen Versinkenden und Vergessenen.

Roman und Novelle.

Es ist über den Unterschied zwischen Roman und Novelle schon viel gestritten und geschrieben worden. Vor einigen Jahren glaubte Spielhagen in einem seiner Aufsätze zur Theorie und Technik des Romans die Frage endgiltig gelöst zu haben: der Novelle falle die Behandlung fertiger Charaktere und jener Conflicte zu, die eben durch die Art dieser Charaktere bedingt werden; der Roman hingegen müsse uns zeigen, wie ein Charakter sich bildet, wie Welt und Umgebung ein Menschenleben gestalten und zur Reife bringen. Diese Definition erscheint vielleicht auf den ersten Blick einwandsfrei. Dann aber muß man sich fragen: Giebt es überhaupt einen fertigen Charakter? Ist nicht das Wesen eines Menschen wandlungsfähig bis an sein Ende? Und ist nicht gerade diese Wandlungsfähigkeit, ihr Warum und Wie das eigentliche Gebiet aller Dichtkunst, die sich mit den Geschicken des Menschen beschäftigt?

Uns scheint der Unterschied zwischen Roman und Novelle nicht in den Charakteren der handelnden Personen zu liegen, überhaupt weniger im Stoffe, als in der Weise

seiner Behandlung. Es ist vor Allem eine technische Frage. Derselbe Stoff läßt sich als Novelle oder als Roman formen, je nachdem der Dichter das Interesse des Lesers auf die Neuartigkeit des Erzählten oder auf das lenkt, was er mit dem Erzählten gesagt und gedeutet haben will. Ein Grundgedanke, mag dies nun ein ethischer oder ein geschichtlicher sein, mag er sich als Symbol oder als Tendenz documentiren, schafft den Roman. Die Erzählung einer Begebenheit, die uns lediglich als solche interessiren soll, giebt die Novelle. Der Roman kann ein historisches oder ein Sittengemälde sein, er kann dazu dienen, den Ideen des Dichters über die Entwicklung eines Menschen oder eines Geschlechtes Ausdruck zu geben, er kann helfen, irgend eine Lehre, eine Anschauung zu verbreiten, immer wird die eigentliche Handlung nicht Zweck, sondern Mittel zum Zwecke sein. Andererseits ist die Handlung das Wesen der Novelle. Hier soll uns neuartiges oder neuartig geschautes Leben entgegentreten, soll uns gerade der Reiz des Neuen beschäftigen. Die „Novelle" sagt mit ihrem Namen ihr Programm. Roman und Novelle sind gewöhnlich auch der Größe nach unterschieden. Doch so wie es Genrebilder und Stillleben in mächtigen Formaten giebt und Historienbilder klein wie ein Teller, so giebt es auch dickleibige Novellen und Romane von wenigen Seiten.

Es ist nicht selten, daß die Dichter ihr eigenes Werk mißkennen und es unter falscher Flagge segeln lassen.

So nennt Paul Lindau sein Buch „Hängendes Moos" einen Roman, und es ist eine breit, aber anmuthig ausgeführte

Novelle. Es erzählt die Geschichte eines jungen Schriftstellers, der an der Liebe zu einem schönen, geistvollen, aber innerlich rohen Weibe zu Grunde geht. Diese Liebe ist es, die Lindau mit dem hängenden Moose vergleicht, einer Pflanze, die den Baum, auf dem sie wuchert, mordet, indem sie ihm Luft und Licht entzieht. Lindau schildert Menschen, deren Charakter ihren Gefühlen nicht gewachsen ist. Die Tragik dieses Zwiespaltes hat er verstanden und verdeutlicht. Er hat zugleich, seinem Zuge für die Nachtseiten des Seelenlebens folgend, die Unbegreiflichkeiten der Liebesleidenschaft zu ergründen und zu beleuchten gesucht. Der Humorist geht dabei dem Psychologen an die Hand. Und es bedarf der ganzen Kunst dieser Beiden, um uns die Geschichte begreiflich zu machen, wie eine kluge Frau einen edlen Menschen, dessen Werth und Bedeutung sie kennt und mit ihrer Liebe belohnt, um eines eitlen, hohlen, dummen Gecken willen, der aber eine phänomenale Stimme von bezauberndem Wohlklange hat, verräth und vergißt. Außer diesen drei Figuren, der Frau Leonie Welsheim, dem Schriftsteller Dr. Hall und dem Sänger Vallini, sind auch die anderen Personen scharf, sicher und lebendig gezeichnet: so der gutmüthig unbedeutende Börsenmann Welsheim, der Nichts ahnt und Nichts sieht und froh ist, wenn er seiner Frau gehorchen darf, so die schwindsüchtige Braut Dr. Hall's die den Verrath ihres Bräutigams durchschaut, seine Liebe zu Frau Leonie erräth und doch nicht aufhören kann, ihn in ihrer wortkargen, aber tiefgewurzelten Weise zu lieben, so ihre Mutter, die Regierungsräthin. Zwischen diesen sechs Personen spielt sich die Handlung rasch und

reich bewegt ab. Am Schlusse begegnet der Dichter nach zwanzig Jahren dem Dr. Hall im amerikanischen Urwalde, wo dieser als weltfremder Einsiedler haust, hört von ihm die Geschichte seines Lebens und ergänzt sie nach eigenem Wissen. Dieser Epilog vermochte uns nicht ganz zu befriedigen, er zerreißt die Stimmung. Das Interesse, das wir an den Figuren nehmen, ist stark genug, um die kleinen Mängel des Buches übersehen zu lassen, wie das gelegentliche Kokettiren mit der Detailschilderung oder den Vergleich mit dem hängenden Moose, der gerade in diesem Fall etwas mehr hinkt, als gewöhnlich Vergleiche zu thun pflegen. Denn nicht die Liebe zu Frau Leonie ist es, die eigentlich Dr. Hall's Untergang verschuldet — ist sie es ja doch vor Allem, die sein dichterisches Talent zur kräftigsten Entfaltung bringt — sondern die Willensschwäche, die mangelnde Nervenkraft Dr. Hall's selber wirft ihn aus der Bahn des Lebens und zu Boden.

Was Lindau erzählt, ist ein Einzelfall. Er will ihn weder als typisch für das Leben der Gegenwart oder der Großstadt hinstellen, noch dient er ihm als Beispiel für die Entwicklung eines ethischen oder historischen Gedankens. Die Combination der Ereignisse, das Spiel der Conflicte erheischt unsere Theilnahme. In den letzten Romanen Lindau's, die sich mit Fug und Recht als solche gaben, war der Schilderung Berlins ein breiter Platz eingeräumt; die Absicht, ein Stück moderner Culturgeschichte zu geben, trat deutlich zu Tage. Der Städteroman, wie er in Frankreich und England blüht, ist spät nach Deutschland gedrungen. Nun allerdings sprießt er übereichlich in die

Halme. Berlin und München sind seine Centren, und nord- wie süddeutsche Realisten stellen ihre Beobachtungskunst in seine Dienste. Spät und spärlich ist Wien gefolgt. Der Wiener Roman ist ein Kind der letzten Zeit, seine Vertreter sind jung und nicht allzu zahlreich. Vor der Hand wird der Roman noch von der Skizze überflügelt. Wer ein Bild des heutigen Wien und des Wieners gewinnen will, der muß sich an die treffliche Kleinkunst halten, die in Pötzl und Chiavacci ihre Meister hat. Vor Allem ist es Eduard Pötzl, der mit Dickens'scher Beobachtungskunst und Treffsicherheit und mit ureigenstem Humor den Typus des echten Wieners der Litteratur geschenkt hat. Sein Nigerl läßt sich an Lebenswahrheit mit Mr. Pickwick vergleichen. Aber Pötzl schreibt keine Romane und keine Novellen. Seit einigen Jahren versucht C. Karlweis mit ehrlichstem Streben die neue Form des Wiener Romans. Auch er ist von der short story ausgegangen, und wir möchten fast glauben, daß gerade die kurze Geschichte, das kleine Bild seiner Begabung am besten entspricht. Er hat vor Jahren einige seiner Erzählungen gesammelt [1]), und wir halten dieses Buch noch immer für sein bestes und werthvollstes. Er ist ein novellistisches Talent. Das Ausspinnen der Vorgänge, ihre bunte Wechselreihe ist seine Stärke; die Gedankenarbeit, die dem Romane sein Gepräge giebt, ist es nicht.

„Reich werden" heißt sein jüngstes Buch. Es erzählt die Geschichte eines kleinen Beamten, in dem der Hunger

[1]) C. Karlweis: „Geschichten aus Dorf und Stadt." Stuttgart, Bonz, 1889.

nach Gold steckt und der diesem Hunger und seiner Befriedigung Frieden, Glück uud Leben opfert. Er bringt es durch brutale Rücksichtslosigkeit, durch die dem richtigen Geldmanne angeborene Schlauheit zum Compagnon eines Jugendfreundes, der ein großes Bankhaus besitzt, dann zum selbstständigen, die ganze Börse terrorisirenden „Bankier", bis er schließlich mit einer allzu kühnen Operation Schiffbruch leidet und elend, von der Vergeltung für seine Handlungen erreicht, zu Grunde geht. Gewiß liegt in diesem Vorwurf der Stoff eines modernen Romans. Denn „reich werden" ist eine Losung des Tages, und der Sprung aus einer Gesellschaftssphäre in die andere, die kleinen Leute, die plötzlich groß werden, das Geld, das sich gegen das Geld verschwört, das sind lauter Erscheinungen, die unsere Zeit charakterisiren. Leider hat Karlweis den Stoff nicht recht zu nützen verstanden. Seine Psychologie ist aus schwachem Material, und der Gang der einander jagenden Ereignisse zerbröckelt sie vollends. Der Unterschied zwischen dem Kunstwerk und dem Unterhaltungsbuche liegt in der psychologischen Begründung der Ereignisse. Die Charaktere und die Ereignisse müssen durch ein lückenloses Band verknüpft sein. Bei der bunten Jagd der Dinge und der Geschehnisse, die Karlweis uns entrollt, ist es uns oft, als hätten sich die Personen dieses Bandes wie eines lästigen Hemmnisses entledigt. Der Held, wie er uns zu Beginn des Buches entgegentritt, scheint aus ganz anderem Stoffe zu sein wie der große Börsenmann von später. Er ändert sich ruckweise, mehr dem Geheiß des Autors als seiner eigenen Charakter-

anlage folgend. Da sind die anderen Personen weit besser und consequenter gezeichnet. Man sieht ihnen an, daß sie aus dem Leben in's Buch verpflanzt wurden, daß sie richtig erfassender Beobachtung ihr Dasein verdanken. Karlweis beobachtet gut; er hat eine feine Hand für die Anlage des Localcolorits und einen liebenswürdigen Humor, wie denn überhaupt Liebenswürdigkeit in allen seinen Schriften, in seinem ganzen Wesen steckt.

Auch der letzte Roman Bertha von Suttner's „Vor dem Gewitter" spielt in Wien. Aber sein Zweck ist nicht, ein Bild des Wiener Lebens zu geben, er ist kein Stadtroman; sein Ziel ist höher gesteckt: in diesem Buche will Frau von Suttner ein Bild aller Bewegungen und Strömungen geben, die unsere Zeit durchfluthen, unsere Zeit, die in ihrer socialen und politischen Entwickelung vor dem Gewitter steht. Ein großer, ein kühner, ein allzu kühner Vorwurf! Unter seiner Last bricht das schwach und flüchtig gezimmerte Gebäude des Buches zusammen. Seine Handlung ist dünn und unwahrscheinlich: ein junges, reiches, unabhängiges Mädchen, das sich für alle Ideen der Zeit interessirt und begeistert, sich über Hals und Kopf in die sociale Frage stürzt, über den Antisemitismus in Zorn geräth, die Wege der Dunkelmänner haßt, verliebt sich in einen geheimnißvollen, leise anarchistisch angehauchten Russen. Die Leidenschaft findet bald ihre Schranke, als Ludmilla Goth erfährt, daß der Russe bereits verheirathet ist. Wie um Heilung zu suchen, wirft sie sich nun einem ungeliebten Manne in die Arme. Noch einmal trifft sie mit dem Russen zusammen. Ein Gewitter über-

rascht die Beiden, die sich wiedergefunden haben, wiedergefunden auch in ihrer Liebe, und ein Blitzstrahl — ein echter Blitz ex machina — vereinigt sie im Tode. Alle diese Vorgänge sind schattenhaft und mehr oder minder mit dem Charakter der Personen, die an ihnen theilnehmen, unvereinbar. Aber es scheint, als würden sie von der Verfasserin auch ganz nebensächlich behandelt. Das Gebot des Romans, daß die Gedanken in Handlung umgesetzt werden müssen, nur durch die Handlung zum Leser sprechen sollen, beachtet sie wenig: statt handelnder Personen giebt sie nur Sprechrollen. Den Kern des Werkes bilden unausgesetzte Debatten über alle möglichen socialen Themen, über die ethische Bewegung, über die Friedens-Liga, über die gegenwärtige Schwüle und das kommende Gewitter. Da zeigt sich Frau von Suttner als das, was sie eigentlich ist: als gewandte, schneidige, enthusiastische, immer schlagbereite Journalistin. Ihre Begeisterungsfähigkeit, die Energie der Ausdrucksweise, der feste Glaube an ein nahendes Heil, geben ihren Ausführungen, auch wenn sie nicht gerade in die Tiefe gehen, Etwas wie ein starkes Parfum. Man fühlt es, erkennt es gleich wieder, wenn man eines ihrer Bücher aufschlägt. Es weht durch dieses ihr letztes Buch von der ersten Seite bis zur letzten. Und es geleitet Einen über manche Schwäche, über manche Oede hinweg . . .

Es ist kein weiter Weg vom Buche Frau von Suttner's zum letzten Romane Karl Emil Franzos': „Der Wahrheitsucher". Die Stoffkreise der beiden Bücher berühren sich. Was Frau von Suttner von der Gegenwart, das will

Franzos von der jüngsten Vergangenheit geben: ein Bild seiner geistigen Kämpfe, des seelischen Ringens um Wahrheit, wie es unser Jahrhundert durchtobt. Aber er hat es verstanden, seinen Ideen das Kleid der That zu geben, Menschen aus Fleisch und Bein, nicht bloße Sprecher, zu Trägern seiner Gedanken zu machen. Er erzählt die Geschicke eines armen Webersohnes, der zum geistlichen Stande bestimmt ist, erst Benedictiner werden will, dann als Jesuit den Weg zum Heile sucht, endlich das geistliche Gewand ablegt, als Journalist und Schriftsteller alle politischen Phasen vom extremsten Umsturzprogramm bis zum aufgeklärten Absolutismus durchläuft, alle Revolutionen der Zeit und seines eigenen Geistes durchkämpft und durchleidet, nach einander Professor, Landwirth und Fabrikdirector wird und in einer versöhnenden Philosophie der Duldung endlich seinen Frieden findet. Wie man den Hunger bekämpft, den Hunger des Magens, den Hunger des Herzens, den Hunger im Hirne, das lernt der Held des Buches in seinem an Wechselfällen überreichen Leben. Vielleicht wäre der Eindruck, den der „Wahrheitsucher" hinterläßt, reiner und klarer, wenn eben der Ueberreichthum an Geschehnissen den Leser nicht verwirren würde. Und dabei muß man sich immer fragen, ob wirklich alle diese Vorgänge künstlerisch begründbar sind, das heißt, ob sie wirklich alle der Charakter-Entwicklung des Helden nothwendigerweise entsprechen. Denn wenn im Kunstwerke auch das Zufällige nicht ausgeschlossen werden kann, so muß es sich doch dem Nothwendigen unterordnen. Und als nothwendig erscheinen uns alle Ereignisse, bei denen

sich der Leser gleichsam unwillkürlich denkt: „Es hat so kommen müssen, es konnte gar nicht anders sein!"

Es giebt aber manche Stelle im Franzos'schen Buche, wo uns die Nothwendigkeit der Ereignisse nicht so recht einleuchtet, wo wir uns recht gut vorstellen können, daß der Lebensgang des Helden sich ganz anders hätte wenden können. Damit aber geschieht dem Verdienste des Buches kein Abbruch; es zeigt an einem wirksamen Beispiele die Entwicklung unserer Zeit, unserer Ideen und unserer Wünsche!

Und gerade das zu zeigen, bleibt wohl die vornehmste Aufgabe des Romandichters!

Hermann Sudermann.

Eine neue Novelle Sudermann's*)! Ihre stolze Auflagenziffer beweist ihren Erfolg. Das Büchlein erscheint uns bemerkenswerth, nicht etwa, als ob das Talent Sudermann's darin einen Schritt weiter auf der Bahn seiner Entwickelung gemacht hätte, sondern weil es uns die Eigenheiten dieses Talents in einem neuen Lichte zeigt, im Reflexlicht des Humors. Es erscheint uns bemerkenswerth, weil sein Erfolg uns bedeutet, wie hoch Sudermann in der Gunst des deutschen Publicums steht.

Ueber Nacht ist Hermann Sudermann ein berühmter Mann geworden. Die Nacht, in der dies geschah, war die vom 27. auf den 28. November 1889. Denn am 27. November 1889 wurde sein Schauspiel „Die Ehre" am Berliner Lessing-Theater aufgeführt. Der Erfolg dieses Stücks, der mit seinen Wellenkreisen bis an die Grenzen deutschen Landes fortgeschritten ist, hat den Romandichter Sudermann plötzlich in die vorderste Reihe gerückt. So tiefgreifende, an Stärke und Bedeutung stetig wachsende Erfolge, wie Sudermann seitdem geworden, sind nicht das Product des Zufalls, der günstigen Stimmung eines

*) Jolanthe's Hochzeit. Erzählung von Hermann Sudermann. Erste bis zwölfte Auflage. Stuttgart, J. G. Cotta Nachfolger. 1892. 8. 2 M.

Theaterpublicums, der Anstrengungen einer Freundesschaar oder einer Clique. Sie weisen auf ein günstiges Verhältniß des Dichters zu dem Volke, der Werke zu der Zeit. Der Beifall ist hier mehr als Schall und Hall, es liegt in ihm Etwas wie das Mitklingen der Volksseele mit der Seele des Dichters.

Man charakterisirt eine Zeit am besten, indem man ihre Gegensätze einander gegenüberstellt. Und der Dichter kann auf die größte Theilnahme des Volkes rechnen, wenn es ihm gelingt, diese Gegensätze klar zur Anschauung, dem Volke zum Bewußsein zu bringen. Der Erfolg des Schauspiels „Die Ehre" ruht in dem Gegenüberstellen des Proletariers und des Bourgeois, oder besser gesagt, der Ehrbegriffe zweier Klassen; das Stück behandelt eine Antithese, die fortwährend in uns, um uns ihr Wesen treibt. Der Kastengeist steht breitbeinig und protzenhaft dem Zeitgeist im Wege; über verkalkte Begriffe, Reste vergangener Epochen stolpert der Fuß des Vorwärtsschreitenden. Fort mit den Fossilien! Hat aber auch der Dichter wirklich den Weg frei gemacht, hat er die Gleichung gefunden, in der die Gegensätze sich lösen? Dazu war seine Kraft zu schwach oder vielmehr die Kraft der Zeit die in ihm zur Sprache gekommen ist.

In allen seinen Werken ist Sudermann der Dichter der Antithese. Seine Probleme, sein Stil, seine Art der Composition bezeugen dies. Seine Probleme packen uns, weil sie sich mit unseres Empfindens Satz und Gegensatz beschäftigen. Sudermann bewirkt die Plastik seiner Figuren, indem er sie mit ihrem Widerspiel zusammenführt, ja selbst

und vornehmlich in des Einzelnen Seele findet er die Bethätigung der Antithese. Die Figuren eines Dichters sind nicht nur alle wahlverwandt, sie sind die Kinder eines Vaters, belastet und begabt durch seines Geistes Gnade. Auch Sudermann's Menschen zeigen die Familienähnlichkeit. Obgleich starke, kräftige Menschen von gutem Schlage wie er, sind sie doch in gewisser Beziehung pathologische Erscheinungen. Am besten definirt sie Sudermann einmal selbst (in den „Geschwistern"): „Solche Menschen haben etwas Krankhaftes an sich, sie neigen zur Schwermuth und zur Hysterie, und ihr Gemüthsleben wird von Vorstellungen beherrscht, die für das Auge Anderer den Charakter fixer Ideen anzunehmen pflegen . . . Solchen sensiblen Menschen pflegt meistens eine gewisse Willensschwäche anzuhaften, die sie bei der geringsten fremden Berührung scheu in sich selbst zurückziehen heißt." Krankheit des Willens ist eine Krankheit unseres Zeit. Zu ihrer Betrachtung werden die psychologischen Romanciers Frankreichs gleich Sudermann gedrängt. „Sodoms Ende" war eine Tragödie des kranken Willens. Meist aber erscheint bei unserem Dichter seelische Willensschwäche gepaart mit körperlicher Energie. Man vergleiche Boleslaw von Schranden („Katzensteg"), Paul Meyhöfer („Frau Sorge"), Olga („Geschwister") und zuletzt auch Baron Hankel („Jolanthe's Hochzeit"). So löst der Dramatiker Sudermann die Zweitheiligkeit der Persönlichkeit in der Antithese auf.

Denn Dramatiker ist Sudermann immer. Auch darin, daß seine Figuren mehr typisch als individuell sind. Seine

Charaktere sind keine Räthselwesen, keine Hampelmänner mit tausend Fäden, wie die Hypermodernen sie auf Lager haben. Paul Meyhöfer, der Held des Romans „Frau Sorge"*), dieser reine Thor des 19. Jahrhunderts, Boleslaw von Schranden, Robert Heineke, Willy Jannikow, Jolanthe sind lauter Menschen, deren Seele offen vor uns liegt, sich klar und deutlich in That und Handlung offenbart. Interessant ist in dieser Beziehung die letzte Novelle: „Jolanthe's Hochzeit". Es ist die Geschichte eines gutmüthigen, prächtigen, etwas verbauerten Gutsbesitzers und seiner fast unfreiwilligen Werbung um ein Mädchen, das einen Anderen liebt und doch, aus Liebe zu ihren Eltern, die Werbung annimmt. Erst am Hochzeitstage, nach der Trauung, nach dem Festmahle, wo der als Gatte sich sehr unbehaglich fühlende Baron Hankel mit Hilfe etlicher auserlesener Flaschen die schwierige Situation überwunden hat, kommt es zur Klärung der Verhältnisse. Die Ehe geht zurück, noch bevor sie vollzogen war, und alle Betheiligten sind dessen zufrieden. Dieser Stoff hätte gewiß Anlaß geboten zu verwickelter psychologischer Motivirung, zu seelischer Spinngewebetechnik. Nichts von alledem. Mit einem Schlüssel öffnet uns Sudermann das seelische Geheimniß seiner beiden Hauptfiguren.

Diese beiden einfachen, guten braven Menschen haben nicht die Kraft, sich selbst klare Rechenschaft über ihr Wollen zu geben. Es bedarf einer Katastrophe, um ihre Entschlußfähigkeit wachzurütteln.

---

*) Frau Sorge. Roman von Hermann Sudermann. Achtzehnte Auflage. Stuttgart, J. G. Cotta Nachfolger 1892. 8. 8. M.

Die Bühne mit ihrem grellen Licht verlangt das Hervortreten des Typischen, wie sie der Schminke und des Farbestiftes bedarf, wenn nicht das Gesicht des Schauspielers uns farblos und unbestimmt erscheinen soll. Für das Bühnenlicht sind Sudermann's Menschen berechnet; ihre Eigenschaften sind immer um ein Weniges zu stark betont, um im Leben ganz glaubhaft sein zu können. So erscheint denn auch bei Jolanthe und dem Baron, die in ihrer Willensschwäche begründete Verkennung ihrer eigenen Empfindungen etwas unnatürlich. Der Humor des Erzählers — der Baron giebt selbst seine Erlebnisse zum Besten — gleicht aber mit lustiger Derbheit die Unwahrscheinlichkeiten aus. Der Mann, der da spricht, ist ganz der gesunde, kräftige Kernmensch, der nur eine schwache Stelle in seiner Seele hat, die Stelle, wo die Entschlüsse gemacht werden.

Aber wenn Sudermann im Bestreben, den Charakter seiner Helden mit greifbarer Deutlichkeit darzustellen, zu weit geht, so wird er doch nie einen Zug anbringen, der das Bild stört, der nicht harmonisch zu der Denk- und Handlungsweise des Geschilderten paßt. Das kommt wohl daher, weil Sudermann es als erste Bedingung realistischer Kunst empfindet: logisch zu sein. Insoweit jene Kunst, die sich Idealismus nannte, erhabener Ziele willen auf Logik verzichten zu können glaubte, ist sie von unserer Zeit, die im Causalitätsprincip das Weltgesetz erblickt, überholt. Auch wir wollen erhabenen Zielen dienen, auch wir tragen Ideale im Herzen — aber wir wollen nicht die Straße dort verlassen, wo sie steil und steinig wird,

einem Märchenpfad zu Liebe, der uns mühelos an's Ziel bringt. Wir mühen und ringen uns empor, Stütze suchend auf dem harten Boden der Wirklichkeit. Und auf dem Boden der Wirklichkeit stehen die Gestalten, denen wir in Sudermann's Romanen und Dramen begegnen — sie sind alle demselben Haideboden entsprossen, wie der Dichter selbst, man könnte schier sagen, sie sind alle Ostpreußen wie er. Der Athem der Heimat schlägt uns aus den Blättern seiner Bücher entgegen. Locker und lose sind die Bande, die den Dichter unserer Zeit mit dem Vaterlande verknüpfen. Weltbürger zu sein ist unser und sein Bestreben. Der Blick in die weite Welt läßt ihm den vaterländischen Begriff der Ehre eng erscheinen, treibt ihn zur Sehnsucht nach einem die Länder umfassenden Reiche der Menschlichkeit. Aber die Heimat und die Liebe zur Heimat sind köstliche Güter, für die er einsteht mit seines Herzens und seines Geistes Kraft. Es ist kein schönes Stück Erde, jenes ostpreußische Marsch- und Haideland, wo Hermann Sudermann zur Welt gekommen und das zuerst mit seinen Eindrücken des Dichters Seele erfüllt. Er hat diese Eindrücke festgehalten in ihrer ursprünglichen Frische, in ihrer lebenskräftigen Unmittelbarkeit. Sie spinnen uns ein und halten uns fest beim Lesen seiner Bücher, sie klären die Luft, in der wir die Figuren der Handlung sich deutlich abheben sehen vom Hintergrunde der Landschaft. Sudermann kennt die schwermüthige Poesie der Haide und des Moores, die Melancholie des Winters und den Humor des Frühlings, die Mystik der Sturmgewalten und die geheimnißvollen Stimmen der Nacht,

wie nur der Sohn der freien Natur, der mit ihr, in ihr aufgewachsen, der mit allen Fäden seines Seins an ihr hängt, sie zu kennen vermag. Er weiß all' die Wiesenblumen und Waldesblüthen bei Namen und nennt sie und verweilt bei ihnen mit jenem Behagen, mit dem der gereifte Mannn der Gefährten seiner Jugendspiele gedenkt. Und wie der Naturmensch die Gegenstände seiner Umgebung vermenschlicht, ihnen eine Seele giebt und sie in den Himmel seiner Götter versetzt, so liebt Sudermann, der eben ein echtes Kind der Natur geblieben, die Personification seiner leblosen Freunde: „Die Rosenstöcke schienen mir gefangene Prinzessinnen, um deren Loos ich bittere Klage führte, die Sonnenblumen waren katholische Priester im Ornat und die Georginen polnische Mägde im rothen Kopftuch" („Geschwister)". Ueberall begegnen wir bei Sudermann einem solchen Hineintragen der Persönlichkeit in die Natur. Es ist ihm gleichsam Bedürfniß, seine Seele um sich auszugießen, Leblosem damit Seele verleihend. Und er geht noch weiter. Auch abstracte Dinge sieht er in menschlicher Gestalt: Die Sorge tritt ihm entgegen als graue Frau, ein Wunsch wird zum Gespenst, die Ehre ist ihm eine handelnde Person. Der Dichter, der durch den Realismus der Natur so nahe gerückt ist, greift wieder zur Allegorie und zum Symbol, um die brutale Wirklichkeit zu verschleiern. Oder vielmehr, er kommt zur Erkenntniß, daß die ganze uns umgebende Welt in ihrer Realität und Wahrhaftigkeit doch nur eine Scheinwelt, ein Spiel und Product unserer Illusion ist und daß hinter dieser Welt mit ihrer greifbaren Wesenlosigkeit

eine andere Welt, die einzig wahre, weil wesenlose, steht. Das Symbol soll ihm beide Welten verknüpfen, soll es ermöglichen, daß wir in Berührung mit der Sinnenwelt doch auch im Zusammenhang mit der Uebersinnenwelt bleiben. Jeder echte Dichter ist ein Mystiker. Der Photograph und der Naturalist sind es nicht — und Beide sind auch keine Künstler.

Die Natur stand an Sudermann's Wiege, die Zeit flügelrauschend über ihr. Sudermann's Weltanschauung, wie sie uns bisher, wenn auch nicht unklar, so doch verhüllt, verschleiert entgegentritt, ist die Weltanschauung einer kommenden Zeit; sie liegt im Keime in allen unsern Denkern, Dichtern und Künstlern: so liegt das Morgenroth auf den Gipfeln und Spitzen — bald fällt die Helle bis in's tiefste Thal, verjagt aus Winkeln und Gründen die Schatten der Nacht.

Bethätigung des Ichs, Bewußtsein des eigenen Selbst — das sind die Losungsworte für die Entwickelung des Einzelnen; Lostrennen der Eigenart von der Masse, Erkennen des eigenen Werthes, das sind die Aufgaben des Individuums. Aber insofern der Einzelne, das Individuum, Theil des Ganzen, der Gesellschaft ist, muß er dieser eben sein Höchstes, seine Eigenart, sein Ich zum Opfer bringen: „Das Einzige, was sie können, ist, über das Glück der Andern zu wachen und zu sorgen, daß es ihnen so gut als möglich gehe." In diesem Opfer alles dessen, was man lieb hat, sieht Sudermann die Erlösung vom Banne der Frau Sorge; in diesem Aufgehen der persönlichen Interessen im Interesse der Allgemeinheit sehen wir das Evangelium des Mitleids,

das berufen ist, all die großen schweren Fragen unserer socialen Entwickelung einstmal zu lösen. Dunkel schwebt Sudermann jene Zeit künftiger gesellschaftlicher Ordnung vor: aber nicht die Pflicht, das Selbstbewußtsein, das in der That sich befreiend zum Ausdruck bringt, tritt dann an die Stelle der Ehre. Indem Sudermann in seinem Schauspiel die Pflicht an die Stelle der Ehre setzt, löst er durchaus nicht das Problem, an das er gegangen, er rückt einen relativen Werth an die Stelle eines andern, er durchhaut den tragischen Knoten mit einem Theaterdolch.

Die Art und Weise, wie Sudermann seine Conflicte löst, entspricht nicht immer der Kunst, mit der er sie aufstellt. In der Kunst der Exposition hat Sudermann von den besten Meistern gelernt. Er weiß die Phantasie des Lesers und des Hörers mit starkem Griff in die Handlung zu versetzen, er führt jede neu auftretende Persönlichkeit mit einer Sicherheit ein, die unsere Bewunderung verdient, er weiß jedes Ereigniß anzukündigen und seine Entwickelung in jener Folgerichtigkeit aufzubauen, die dramatische Spannung erzwingt. Wie der Dichter das Entstehen und Wachsen der Liebe im Menschenherzen schildert, wie er die Liebe exponirt — ist sowohl ein Triumph seiner Technik als seiner sichern Beobachtungsgabe. Er beobachtet, er secirt nicht; er baut ein Gefühl auf, er analysirt es nicht. Nun stellt er uns vor das Problem: Die Liebe im Widerstreit mit traditionellen Gefühlen, verwandschaftlichen Banden („Katzensteg", Geschwister"), mit dem Klassenunterschied („Die Ehre"), mit der Willenlosigkeit („Sodoms Ende", „Jolanthe's Hochzeit") u. s. w. Wir

bangen nach einer rein menschlichen Lösung. Nicht immer wird uns diese zu Theil. Die Kugel des verrückten Tischlers („Katzensteg") schießt das Schwarze des Conflicts heraus; die Paradoxen des Grafen Trast verwandeln ein Trauerspiel in das deutsche Schauspiel mit dem fröhlichen Ausgang; in der Gutmüthigkeit des Barons versinkt das Problem von „Jolanthe's Hochzeit". Am Schlusse erlahmt die Technik Sudermann's. Seine Fragen weiß er nicht zu beantworten.

Aber auch unsere Zeit stellt täglich neue Conflicte auf, die Lösung künftigen Geschlechtern überlassend. Es ist das Vorrecht der Jugend, zu fragen, und jugendliches Leben regt sich allenthalben. Und in Vielem ist auch Hermann Sudermann ein jugendlicher Dichter, jugendlich vor Allem in seiner kecken Frische. Und das ist nicht der kleinste Titel seines jungen Ruhms.

C. F. Meyer's „Angela Borgia".

Es giebt eine Münze — Filippino Lippi soll sie gefertigt haben — auf der Lucrezia Borgia zur Zeit, als sie Herzog Alfonso von Este als Gattin nach Ferrara folgte, dargestellt ist: ein zartes Köpfchen mit feinen Linien, mehr anmuthig als schön, mädchenhaft anzuschauen mit seinen über die Schultern wallenden Haaren, mit dem kleinen festen Munde, den großen, in's Weite blickenden Augen. Die Rückseite der Medaille zeigt einen an einen Baum gefesselten Amor mit zerzausten Flügeln, die Sehne seines Bogens ist zerrissen, die Pfeile fallen aus dem Köcher zur Erde. Die Allegorie bedeutet wohl, daß nun die Herrschaft des kleinen Gottes ihr Ende erreicht hat, daß es nun mit Liebe und Leidenschaft für die schöne Fürstin vorbei ist. Und der Künstler, der solch freie Sprache zu formen wagte, hat Recht behalten: Lucrezia da Este, wie sie uns das Angedenken ihrer Zeitgenossen und, das Urtheil dieser bestätigend, die Geschichte schildert, war eine Frau von tadellosem Ruf und strenger Ehrbarkeit. Es ist, als ob das Entsetzen, das sich an Lucrezia Borgia heftete, dem Namen gehöre und gelte, nicht der Person.

So hat denn auch Conrad Ferdinand Meyer in seiner letzten Novelle*) nicht jene Lucrezia behandelt, die uns die Sage dämonenhaft erscheinen läßt als das grauenvolle Weib, dem alle Schrecken Wiegenlied und Hochzeitscarmen gesungen, sondern jene Lucrezia, die Filippino Lippi als Gemahlin Alfonso's verewigt. Dem kleinen gefesselten Amor aber hat Meyer im Garten des herzoglichen Palastes ein Plätzchen angewiesen, ihn wie ein Symbol auf den Weg seiner Heldin gestellt. Denn Lucrezia ist die eigentliche Heldin des Buches, wenn auch der Dichter Angela Borgia in den Mittelpunkt der Handlung rückt.

Angela, eine nahe Verwandte Lucrezia's, ist dieser als Hofdame nach Ferrara gefolgt. Sie ist beim Einzuge der Fürstin Zeuge, wie Don Giulio, Herzog Alfonso's jüngster Bruder, der durch seine tollen und wilden Streiche fast so sehr gefürchtet ist, als man ihn ob seines sonnigen Wesens liebt, durch die Gnade der Vermählten aus dem Kerker, wohin er wegen irgend eines überkecken Abenteuers gelangt, befreit wird. Sie sieht den Jüngling, sieht in seine wunderbar schönen Augen, die gleichsam seine Zügellosigkeit Lügen strafen, und ihr Herz schreit auf: „Schade um Euch!" ruft sie laut inmitten des Volkes Don Giulio zu, alle Gebote des Anstandes vergessend. Und dieser Ruf hallt in ihr wieder, tönt in ihr nach, erweckt das Regen ihrer Seele, ohne daß sie sich dessen bewußt wird, ohne daß Don Giulio, der weiter sein lustiges Leben führt, es ahnt. Aber ein Anderer ahnt es. Das

*) Conrad Ferdinand Meyer, „Angela Borgia". Leipzig, Verlag von H. Haessel. 1891.

ist Alfonso's Bruder und Berather, der Cardinal Ippolito. Der liebt und begehrt das Mädchen, und seine Eifersucht macht ihn sehend und treibt ihn zu verruchtester That. Einmal, als Angela, Don Giulio gegen die Angriffe der Hofleute, die nichts Lobenswerthes an ihm finden, in Schutz nehmend, die Schönheit seiner Augen preist, giebt der Cardinal seinen bezahlten Banditen den Auftrag, Don Giulio beide Augen auszureißen. Der Befehl wird vollführt . . . Jedermann weiß, wer die That angestiftet, aber sie bleibt ungerächt. Auf seinem Landgute vor der Stadt lebt der unglückselige Blinde, dessen empörter Zorn gegen den Cardinal, der so unmenschlich an ihm gehandelt, gegen den Herzog, der diese Handlung nicht nach Gebühr gestraft, nun geschürt wird von seinem Bruder Don Ferrante der sich mit seinem Talent zum Verschwören und Revolutioniren an seine Seite stellt. Der geplante Aufstand wird jedoch entdeckt, Giulio und Ferrante kommen vor das Gericht des Herzogs und werden zum Tode verurtheilt. Die Fürsprache Angela's die Gewissensbisse des Cardinals retten die Brüder, die schon auf dem Schaffot stehen, vor dem Beile, sie werden zu lebenslänglichem Kerker begnadigt. Ferrante vergiftet sich, in gewohnter höhnischer Bitterkeit die Gnade zurückweisend, Giulio wird in einen abgelegenen Thurm gebracht, wo er, aufrecht erhalten durch den Beistand eines vortrefflichen Priesters, des Paters Mamette, die Jahre verbringt. Aber mittlerweile hat ein neues Element die unarticulirten Laute in Angela's Herzen in Worte und Gefühle gebracht. Angela mißt sich selbst und ihrem Lobe von Giulio's Augen die Schuld an dessen Blendung zu.

In dem Verlangen nach Sühne dieser Schuld findet sie Erlösung in der Erkenntniß ihrer Liebe. Pater Mamette traut insgeheim die Beiden, die an Lucrezia eine Stütze finden. Als nun eines Tages der Herzog Angela, deren Gegenwart ihn drückt, einem langgehegten Plan folgend, mit einem Grafen Contrario vermählen will, erfährt er, was geschehen. Seine lächelnde Gnade weist nun dem Bruder ein neues Gefängniß an — das schöne weite Landgut vor der Stadt und eine neue Hüterin — Angela.

Meyer hat sich in der Anlage der Novelle an die Geschichte gehalten. Verlauf und glückliches Ende hat er, von dem Vorrechte der dichterischen Souveränität über den Stoff Gebrauch machend, umgeformt und gebildet. Das Attentat auf Don Giulio gelang in Wahrheit nicht vollkommen, ein Auge blieb dem Unglücklichen erhalten. Donna Angela heirathete ein Jahr nach dem Geschehniß den Grafen Alessandro Pio von Sassuolo. Don Ferrante und Don Giulio, 1506 vom Herzog begnadigt, blieben im Gefängniß, der Erstere bis zu seinem Tode (1540), der Andere bis 1559, worauf er die Freiheit erhielt, die er jedoch nur zwei Jahre genoß.

Eigenmächtig waltend über die Geschehnisse, hat der Dichter auch die Gestalten aus jenem Marmor gemeißelt, den er in den Werken seine Phantasie gebrochen. Da muß es denn den Leser am meisten interessiren, was und wie Lucrezia unter seinen Händen geworden. Meyer faßt Lucrezia ungefähr so auf, wie Gregorovius sie in seinem monumentalen Werke dargestellt: weder genial noch groß

angelegt, ohne starke Seele, unfähig der gewaltigen Leidenschaft, ein Werkzeug in den Händen von Vater und Bruder, deren düstere Gestalten im Hintergrunde stehen, begabt mit einem über jedweden Moralbegriff hinwegeilenden Leichtsinn, geschmückt mit allem zauberischen Liebreiz des Weibes. Meyer geht den Problemen, welche die Sage in den Charakter und in das Leben Lucrezia's gelegt, sorgfältig aus dem Wege, eben um unser Interesse nicht von seiner gewählten Heldin, Angela, abzulenken. Aber die alte, fascinirende Kraft, die in dem Namen Lucrezia Borgia liegt, stellt sich diesem Bestreben des Dichters entgegen. Ueber alle Vorgänge der Handlung hinweg dominirt die Persönlichkeit dieses merkwürdigen Weibes.

Darunter leidet die Gedrungenheit der Composition, die gerade sonst Meyer's Novellen zu Meisterwerken deutscher Prosa-Epik machte. Das Interesse zersplittert sich, pendelt zwischen Lucrezia und Angela, um immer wieder von Lucrezia angezogen zu werden. Meyer hat sich bemüht, in Angela gleichsam ein Gegenstück zu Lucrezia zu schaffen, die Frau der Renaissance in ihr verkörpernd. Sie besitzt, was zu jener Zeit als das Ruhmvollste für eine Frau galt, einen männlichen Geist, männliches Gemüth, eben die Eigenschaften einer „Virago". In der Renaissance wollte die Frau vor Allem imponiren, die Willkür des Mannes in Schranken halten. Im Umgange der Geschlechter herrschte nicht der Respect vor der Weiblichkeit, sondern der Respect vor der Energie. Das Weib der Renaissance hatte einen mächtigen Bildungstrieb, dem in der Geschichte nur jener gleich-

kommt, der das Weib des neunzehnten Jahrhunderts dem Studium und der socialen Entwickelung entgegenführt. Nur gab es damals Etwas, das mit dem Unweiblichen des Ringens um Wissen und Macht versöhnte; das war die Bewunderung, die Pflege der schönen Form, jenes künstlerische Sehnen und Vermögen, das der Zeit sein leuchtendes Gepräge aufdrückte.

Angela ist eine Virago. Als solche stellt sie uns der Dichter vor. Aber sie greift zu wenig selbstthätig in die Handlung ein. Otto Ludwig bemerkt einmal: „Wie in der Tragödie das Vorwärtsdrängen, so ist im Epos das Retardirende im Uebergewicht.“ Wir müssen jedoch den Helden, um ihn als solchen zu empfinden, im Kampfe mit dem retardirenden Elemente sehen. Das geschieht in dieser Novelle nicht. Angela löst zwar Handlungen aus: sie ist Schuld an der Blendung, sie ist weiterhin mittelbar, durch einen Besuch auf dem Landgute des Blinden, der Anlaß zum Aufflammen der Empörung, aber sie selbst handelt nicht, kämpft nicht, bethätigt den an ihr gerühmten männlichen Geist in keinerlei Weise. Und so ist auch ihr Partner, Don Giulio, eine im Grunde passive Natur, die geschoben und gestoßen wird, kein epischer Held. Es ist wie bei einem Schachspiel. Nicht die Figuren — hier Angela und Don Giulio — sondern die Spieler erwecken unsere künstlerische Theilnahme. Die Spieler aber sind Herzog Alfonso und sein Hof, Donna Lucrezia's Reiz und der Einfluß ihres Wesens.

Die wirklichen Träger der Action sind die Estes: Alfonso, Ippolito, Ferrante, echte Menschen der Renaissance.

Das war eine Zeit, die Ziel und Zweck darin fand, den Einzelmenschen vom Racenmenschen ab- und loszulösen, die mit aller Kraft, mit Anspannung aller Mittel auf die Entwicklung der Persönlichkeit hinarbeitete. Es war, „ein glanzvoll-unheimliches Wiederaufwachen des classischen Ideals, der vornehmen Werthungsweise der Dinge,“ sagt Nietzsche, dabei an jene Antike denkend, die den höchsten Werth dem Mächtigsten, dem Tyrannen, zuschrieb. Das Ausmünzen der Individualität, das siegende Hervortreten der Eigenart eines Jeden, das Ausreifen der Menschlichkeit im Einzelnen schafft jene Gestalten, die im Guten oder im Schlechten, im Hohen wie im Gemeinen ein scharfes Profil zeigen.

„Unter meinen poetischen Entwürfen,“ schreibt Meyer einmal an den Herausgeber der „Deutschen Dichtung“, „lag eine Skizze, wo der kranke Ritter (Hutten) in's verglimmende Abendroth schaut, während ein Holbein'scher Tod von der Rebe am Bogenfenster eine Goldtraube schneidet. Sie bedeutet: Reif sein ist Alles.“ Zu dieser Anschauung, dieser Anschauung der Renaissance, hat sich Meyer durchgerungen. Nachdem er in seinen ersten Werken, den Gedichten, die Kraft, die Pflicht verherrlicht, fand er endlich, daß die höchste Menschlichkeit in der sich voll einsetzenden Individualität bestehe. In diesem Sinne nennt er die Dichtung: „Hutten's letzte Tage“ seinen Erstling.

In seinen Novellen hat Meyer reife Menschen gezeigt, Individuen in des Wortes edelster Bedeutung. Er hat den tragischen Conflict behandelt, der ewig ist: der

Kampf des Menschen um die Einheit seines Wesens. Meyer's Helden können wie der Hutten von sich sagen: „Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch." Aber wer sich dieses Widerspruches, der in Jedem schlummert, bewußt wird, wer dagegen ankämpft, ob mit Erfolg, ob tragisch untergehend, ist ein reifer Mensch.

Die Sonne der Renaissance hat solche Reife gezeitigt. „Könige des Lebens", wie Meyer die Estes nennt, Virtuosen des Lebens blicken zu dieser Sonne empor, greifen darnach, sich überhebend im Bewußtsein ihrer Persönlichkeit. In der Kunst der Persönlichkeit hat es Künstler und — Gaukler gegeben, einen Medici, einen Aretin.

So ist die Renaissance eine Sommerzeit der Cultur ein Blumenfest des Lebens. Und wie hat nun Meyer diese Zeit, deren Menschen seinem Wesen so verwandt sind, geschildert? Mit fast puritanischer Strenge ist er aller Pracht des Colorits, allem Prunk der historischen Schaustellung ausgewichen. So wie er in seinen Versen die Melodik und den Schmeichelklang der Worte hintansetzt, um die Gedanken hervortreten zu lassen (man vergleiche diesbezüglich nur die Umarbeitungen seiner Gedichte in späteren Auflagen), so muß die Zeit zurückstehen vor ihren Menschen. Charakteristisch ist in diesem Sinne der Einzug Lucrezia Borgia's in Ferrara. Die Geschichte hat wenig farbenprächtigere Schauspiele geboten. Meyer aber benützt es einzig und ausschließlich, um die Figuren seiner Novelle in den Rahmen derselben zu stellen. Er baut seine Welt auf ungefähr den Principien, denen die Archi-

tekten, die Zeitgenossen Lucrezia's gewesen, gefolgt sind. Die wußten jeden Gedanken an das Massige des Gebäudes, an das Lastende und Tragende des Gebälkes zu vermeiden, durch offene Hallen, Arcaden und Loggien immer neue Ausblicke zu gewinnen. Dabei aber ist Meyer's Darstellungsart durchaus modern: sie ist eine Stimmungskunst. Sie ist, so befremdlich dies klingen mag, verwandt jener Technik moderner, französischer Meister des Romans, bei denen Mangel an Zeichnung, oft die Plastik erhöht, indem der Leser zur ergänzenden Mitarbeit gezwungen wird. Meyer malt nicht, er deutet an. Um ihn zu verstehen, zu würdigen, zu genießen, bedarf es des Lesers mit den verfeinerten Sinnen, der die Kunst der Empfänglichkeit besitzt, der seine eigene Phantasie in den Dienst des Dichters zu stellen vermag. Auf dieser technischen Unterlage einer Meisterschaft im Erwecken, Erregen und Beeinflussen unserer Stimmung begründet Meyer sein Werk. Er packt uns mit dem Contrast, läßt vom doppelten Lichte desselben seine Figuren beleuchten: Der Cardinal Ippolito, der seinen ersten Gang, als Genesender von schwerer Gewissenskrankheit, über Strohteppiche macht, die Giulio im Kerker geflochten, ist ein typisches Beispiel für die in ihrer Einfachheit große Kunst der Gegenüberstellung, die immer innerlich, nie theatralisch wirkt.

Hat Meyer eine Saite unseres Gemüthes in Schwingung versetzt, einen Ton angeschlagen, so legt er ihm den Resonanzboden des Pathos unter. Aber dies ist kein Pathos des Wortes, sondern, man könnte sagen, ein Pathos der Stimmung. Aus dieser heraus fallen dann helle Lichter

auf gewisse Höhepunkte, auf charakteristische Details. Wie Shakespeare hebt Meyer nur dann eine Einzelheit heraus, wenn durch diese eine Figur oder die Action in ihrer Plastik erhöht werden kann. Das Zweckbewußtsein des Details unterscheidet eben den Künstler vom Naturalisten. Hier kommt Meyer das scharfe Auge des Bergbewohners, das ihm als Schweizer eigen ist, trefflich zu statten. Dieses scharfe Auge kehrt sich aber auch nach innen, die Arbeit des Geistes beherrschend. So zügelt der Verstand die Phantasie, die Wasserkraft des Wildbachs versprüht nicht in der Luft: Das Märchen, das Gleichniß spielen eine wichtige Rolle im Haushalte seiner Erzählungskunst.

In seinen Gleichnissen liebt Meyer den Bilderkreis der Antike. Und an die Antike erinnert auch oft die Art, wie ein Bild in das Beiwort gelegt wird. Aber auch sonst hat das liebevolle Studium der alten Classiker, das Meyer lang gepflegt, Spuren, absichtliche wohl nicht minder als unabsichtliche, in seiner Schreibart hinterlassen. Wer des Dichters Satzbau betrachtet, wird eine gewisse Latinität darin bald erkennen. Inversionen, den classischen Rednern und Historikern eigenthümliche Redewendungen, die Gliederung der Perioden hat Meyer von Rom gelernt; in seiner Sprache lebt auch eine Wiedergeburt. Und so erklärt es sich, warum seine Renaissance-Novellen uns mit gewaltigem Griffe in jene Zeit zurückversetzen, wo ein neues Römerthum aus dem Boden stieg. Ein Spätling der Renaissance hat sie geschrieben!

„Angela Borgia“ zeigt den Stil Konrad Ferdinand Meyer's von allen Seiten. Wir begegnen in seiner letzten

Novelle auch jenen, sagen wir, seltsamen Constructionen, die auf Rechnung des ihm in so hohem Grade eigenen Triebes nach Verdichtung zu setzen sind. Je weiter Meyer fortschreitet, desto stärker tritt dieses Bestreben nach Condensirung zu Tage, in der Charakteristik der Personen, in der Entwicklung der Handlung, in der Aussprache der Gedanken wie in dem Baue der Sätze. Man sieht ordentlich die Arbeit des Mannes, der sich bemüht, alle Strahlen, die durch sein dichterisches Ingenium gehen, in einem Brennpunkte zu sammeln. . . .

P. K. Rosegger.

(Zu seinem fünfzigsten Geburtstage.)

„Beim Klupenegger", einem Bauernhause auf der Alpe bei Krieglach im Mürzthale, kam am 31. Juli 1843 ein Knäblein zur Welt, das bei der heiligen Taufhandlung den Namen Petri Kettenfeier erhielt. Aus dem Bauernbübel, das gar gerne studirt hätte, um ein „Geistler" zu werden, was aber aus Mangel an Geld und Unterstützung nicht ging, wurde später ein Schneiderlein, und aus dem Schneiderlein wurde später ein Dichter, und der feiert heute seinen fünfzigsten Geburtstag. Ganz Steiermark begeht ihn mit ihm und ist gar stolz auf seinen Poeten und sendet den Juchschrei seiner Freude weit hinaus über die Grenze in alles deutsche Land, sicher, daß er lauten Widerhall finden wird.

Es hallt aus den Festlichkeiten, die geplant werden, der starke Grundton nationalen Gefühls. Das ist recht so. In den Briefen eines Vaters an seinen Sohn schrieb Rosegger einmal: „Der humane Nationalismus ist die Liebe und Opferwilligkeit eines Menschen für sein Volk, der Stolz, ihm anzugehören, das Bestreben, seine materiellen wie seine idealen Güter zu vermehren und zu befestigen."

Mit solcher Liebe und solchem Stolz hat Rosegger an seinem Werke gearbeitet, und solches Bestreben lieh seinen Worten die Schwingen des Vogels, der über Thal und Berg sich zur Sonne hebt. Aus dem Volke hat er seine Kraft geschöpft, dem Volke hat er seine Kraft gegeben, und des Volkes Dank wird ihm nun zu Theil. Das ist die rechte Dichterweihe.

Die Liebe zur Heimat ist für Rosegger der Stütz- und Angelpunkt seines Schaffens. Das ist eine Liebe mit allen Wonnen und allen Schmerzen, mit allen Träumen und allen Gewalten. In ihren Wonnen fand er seine herztiefsten Töne, in ihren Schmerzen seine Läuterung und seine Erhebung. Wenn er den Fuß über die Gemarkung seines Bodens setzte, da wurde das Heimweh sein beständiger Begleiter, wurde die Quelle seiner Leiden. Da packte ihn die Sehnsucht und jagte ihn heimwärts, bis er aufathmend wieder in seinem Walde stand, die Glocken des Dorfes hörte und das Abendroth auf den Höhen sah. Die Sehnsucht ist die Mutter aller Poesie. Sie birgt in ihrem Schoße Ahnen und Hoffen, sie steht auf der Straße des Lebens und vor der Pforte des Todes. Sie haucht dem Dichtwerke die Seele ein, sie schenkt der Menschheit die Ideale. Der Waldschulmeister im Winkel schrieb es in sein Tagebuch: „Es ist die Sehnsucht, die wir Alle empfinden, ob seichter, ob tiefer, die Sehnsucht nach dem Ganzen, Allgemeinen, nach dem Wahren, aber Unfaßbaren, in dem unsere drängende, strebende, bangende Seele Ruhe und Erlösung zu finden hofft.“ Und Sehnsucht nach der Heimat und Sehnsucht nach dem Wahren haben in Rosegger

den Dichter erweckt. Wie in dem alten deutschen Märchen der Wanderer dem Tone des Glöckleins folgt, das mit seltsamem Rufe aus dem Walde an sein Herz schlägt, so hört Rosegger, nach seinem eignen schönen Worte, irgendwo ein Glöcklein klingen, im Erdengrund oder unter den Sternen, das ihm allerwegen ruft und das ihn die Sehnsucht lehrt. Seine Phantasie aber ist es, die ihn auf den Pfaden der Sehnsucht geleiten soll.

Rosegger schildert und erzählt, was er sieht und was er erlebt. Aber um das Geschaute und Erfahrene schlägt seine Phantasie einen bunten Mantel. Er hat ein wunderbares Auge für die Landschaft und ihre Einzelheiten, für Farbe und Form der Dinge, er hört alle Stimmen der Natur. Und mit den abertausend Zügen, die seine Erinnerungen aufbewahrt, schafft er Bilder und Scenen und breitet über sie die Stimmung seines Herzens. Er ist der Dichter der Tannen, der Sänger des Sturmes, er kennt den Zauber des Hochwaldes im Winter und seine Geheimnisse im Sommer. Und wie er vor unseren Augen eine Landschaft aufbaut, ein scharf geschautes, scharf gezeichnetes Stück an das andere setzend, so malt er auch ein Menschenbild, so entrollt er ein Leben. Da fügt sich Scene an Scene, Strich an Strich, da schiebt sich die Handlung allmählich vorwärts, Schritt für Schritt, da in einer Episode neue Wurzel schlagend, dort in einem Gemälde mit hellen Lichtern und tiefen Schatten ihre ganze Kraft sammelnd. Die Geschichte ist nicht die Hauptsache, wohl aber dieses Spiel von Licht und Schatten. Bei einer Landschaft bedeutet dieses Spiel die Stimmung, bei einem Menschenleben Tragik und

Humor. Und wie die Tragödie und die Posse des Lebens mit- und ineinanderlaufen, so verschlingen sich auch bei Rosegger Scherz und Ernst, so reichen bei ihm Wonne und Leid des Daseins sich die Hände. Rosegger's Humor ist schier unerschöpflich wie der Volkswitz, aus dem er seine Nahrung zieht. In den Dialektdichtungen, in den Schwänken und Schnurren, in den Sittenbildern aus der Alpenwelt, in mancher Figur und mancher Episode seiner Romane hat dieser Humor lachend Schabernack und Kurzweil getrieben. Er hat, mit Lodenrock und Lederhose angethan, die Welt in Betrachtung gezogen und curiose Dinge mit dem Rauche seiner Pfeife hineinphilosophirt. Er steht mit dem lieben Herrgott auf dem besten Fuße und hat mit allen Gewalten des Lebens fest gerauft. Er hat auf der Ofenbank alle Mysterien des Daseins gelöst und hat das gar nicht schwer gefunden. Und neben diesem Humor, mit dessen Hilfe der Dichter von steierischen Bergen herab gemüthlich in's Weite und in's Tiefe schaut, kennt er auch die Komik und den schlagfertigen Witz, den Spaß, der mit dem Wortspiele beginnt und bis zur lustigen Derbheit geht.

Aber es ist nicht das Lachen, das die Grundaccorde in seinen Schöpfungen anschlägt, wenn es auch fast in keinem seinem Werke fehlen mag. Es tanzt nur in fröhlichen und weiten Sprüngen über den stillen Spiegel seiner Seele. Aus dieser steigt die feierliche Melancholie seines Waldschulmeisters empor, aus dieser schlägt die gewaltige Brandung des Gottsuchers. Diese beiden Bücher: die „Schriften des Waldschulmeisters" und der Roman „Der Gottsucher", sind ohne Zweifel die Gipfelpunkte seines bisherigen Schaffens

Jenes steht im Zeichen der rückwärtsschauenden Reflexion, dieses im Zeichen des vorwärtsstürmenden Kampfes, jenes ist der Lyrik des Waldes geweiht und dieses seinem furchtbarsten Drama. Wenn man den Gottsucher liest, ein Buch, das seinen besonderen Platz im deutschen Schriftthum hat, wie etwa eine mächtige Edeltanne auf der Höhe, so glaubt man zuweilen, man wohne einer jener Darstellungen von Christi Leiden bei, wie sie von einfacher Bauernbühne herab unser Gemüth ergreifen. Die Naivetät der Schauspieler verdoppelt die tragische Wirkung. So trägt auch hier die ursprüngliche Naivetät des Dichters, die im kunstmäßigen Schaffen nicht verloren ging, die Passion menschlichen Geschickes, die er uns zeigt. Wie durch seine hochdeutsche Rede immer wieder der Dialect durchschimmert, so tritt hinter dem Kunstdichter nicht selten der Mann hervor, der ein echtes und rechtes Bauernherz unter dem Brustfleck hat. Beide, der eifrige Schüler unserer großen Dichter und das treue Kind seiner heimatlichen Berge und Wälder, ergänzen sich zu harmonischem Bilde.

Ueberaus einfach und schlicht ist die Philosophie Rosegger's, seine Lehre von Gut und Böse, als deren Beispiele seine Gestalten gelten können. Es ist die Weisheit des Herzens, die aus ihr spricht. Irgendwo hat er ihre vornehmlichsten Gebote zusammengefaßt: „Seine Pflicht erfüllen; die Widerwärtigkeiten mit Geduld ertragen; freudig das Gute schaffen und genießen; den Tod nicht scheuen." Die Barmherzigkeit steht über all seiner Wissenschaft. Dem Feinde Gutes thun, seine Rachbegier unterdrücken

um der Liebe willen, das sind die Sätze, die seinem Drama „Am Tage des Gerichtes" die Pfeiler sind. Und am Ende seiner Weltanschauung und Lebensbetrachtung steht das tiefe, friedsame Wörtlein: Ergebung! Die christlichen Tugenden sind es, die Rosegger verherrlicht, aber er preist sie nicht an als Fanatiker der Moral, sondern er zeigt sie uns verklärt vom stillen Lichte seiner Liebe und Güte. Er ist gläubig und mit seinem Gott im Reinen, mit jenem Gotte, den er fand, als er hinabstieg auf den Grund seines eigenen Herzens. Er schrieb einmal: „Ich liebe die Feste der katholischen Kirche. Es mag sein, daß mich aus denselben die seligen Zeiten der Kindheit und Jugend wieder anwehen; es mag sein, daß dieser große Cultus mich darum bezaubert, weil er es vermag, das Gute mit dem Schönen zu verbinden und so Beides volksthümlich zu machen. Die Schäden und Mißstände, die auch hier vorkommen, lernt man allmählich entschuldigen, weil man zur Einsicht kommt, daß es auf Erden nichts Vollkommenes giebt; manches Häßliche lernt man übersehen, manches Pharisäerhafte überhören, im Strahle der Kerzen, unter den Klängen der Orgel und des Volksgesanges, inmitten von betenden, weinenden, in Andacht erhobenen Herzen feiert man still für sich und frei von den Fesseln seinen Gottesdienst." Und die versöhnliche evangelische Stimmung, die aus diesen Worten spricht und die das Häßliche und Schlechte verhüllt, offenbart sich in Allem, was der Dichter geschrieben. Es ist ein Lieblingssatz von ihm, deß Alltagsmenschen den Himmel suchen, die auserwählten Sonntagskinder aber Gott. Auch Rosegger ist ein Gottsucher!

Wie dem Helden seines Romanes Gott sich im Feuer offenbart, so sind auch ihm Licht und Wärme Inbegriff der Gottheit. Er ist ein Schwärmer für Alles, so leuchtet und wärmt, mag es nun ein Wort, ein Herz, ein Gedanke sein. „Sei wie das Feuer, wenn es Dir gefallen soll — sei warm, so wirst Du Dir und Anderen zur Freude sein!" Das ist der Spruch, den er für die ihm Begegnenden hat.

Aber sein Glaube an die Erlösungskraft der Güte, an den endlichen Sieg der Liebe — denn Güte und Liebe sind ja die Wärme und das Licht! — beruht auf seinem festen Weltvertrauen. In seinem letzten, erst jüngst erschienenen Buche „Gute Kameraden" bemerkte er bei der Beurtheilung Anzengruber's: „In seinen großen Werken war er von jenem Optimismus durchdrungen, den jeder echte Dichter haben wird und der sich in der Dichtkunst nicht in heiteren Idyllen äußern muß, sondern vor Allem dadurch, daß die poetische Gerechtigkeit waltet. Denn es ist nicht wahr, daß in der Welt stets das Laster siegt und die Tugend untergeht, es ist vielmehr wahr, daß die Schuld sich rächt und die gute That Segen bringt. Aber auf der Hand liegt das nicht immer; etwas tiefer muß man blicken, um das göttliche Walten zu erkennen." Rosegger sieht die Wege der Menschheit aufwärts führen, und er selbst schreitet frohgemuth bergan. Den Alpenstock in der einen, die Axt in der andern Hand, klimmt er empor. Da gilt es über Abgründe zu setzen und uralte Bäume, die fast schon in den Himmel wachsen, zu fällen. Rechts und links, da nicken Dolden und Blüthen und lustige Beeren

und die Alle sieht der Wanderer und hat einen Scherz für sie. Und mit jedem blümelsauberen Mägdlein, mit jedem kecken Jäger, der ihm begegnet, tauscht er fröhlich Rede und Gegenrede, und jedes Echo ruft er an mit lustigem Rufe. Aber wenn er auch singt und lacht, er denkt doch immer in seinem Ernste an die Höhe vor ihm und an die Schaar, der er voranschreitet. Die will er aus den Niederungen des Unverstandes und der Rohheit in die freie Bergwelt geleiten . . .

Mannigfache Einflüsse haben sich in Rosegger's dichterischem Schaffen geltend gemacht. Lange angedauert hat keiner; er ist stets seinem eigenen Wesen treu geblieben. Dieses Wesen liegt offen zu Tage, wo immer man seine Bücher aufschlägt; wenn man gar tiefer in sie eindringt, so fühlt man den leisen Duft der romantischen Wunderblume und sieht kleine Wölkchen des mystischen Weihrauchs verflattern. In eigenthümlicher Mischung verbinden sich bei ihm Realismus und Idealismus. In der Auffassung und Beobachtung, in der richtigen Würdigung der charakteristischen Einzelheit, in der Betrachtung, des Lebens und seiner Wirklichkeit ist er der Wirklichkeit treuer Erkenner. Von der Natur, von richtig Geschautem und richtig Erkanntem geht seine Kunst aus. Und nun, wenn er daran geht, seinem Realismus Form zu geben, ein Kunstwerk zu schaffen, aus den Stücken, die seine Erinnerung ihm bietet, ein Ganzes zu machen, so bindet ein über dem Realen schwebender Geist die Theile zusammen. Dieses geistige Band, gewoben aus Gefühlen und Gedanken, kennzeichnet den Idealismus — und den wahren Dichter. Freilich

darf es nicht wie ein Schleier vor den Augen liegen, wie ein Nebel sich zwischen den Dichter und die Welt stellen. Wer aber auf seiner Erde mit so kräftigem Fuße steht und als oberstes Gesetz nicht nur bei einem Blicke in die Landschaft, sondern auch bei einem Blicke in das Leben die Klarheit anerkennt, der weiß sich bald vom Schleier zu befreien, wenn er ihm doch manchmal vor's Auge rutscht. Auch in Rosegger's Sprache verbinden sich zwei Elemente zu tönendem Metall. Wie Gold und hartes Erz verschmelzen Mundart und Schriftsprache. In der Behandlung seiner Rede zeigt sich Rosegger als echter Meister. Er prägt neue Worte, gewinnt alten einen neuen Klang ab, er weiß durch ihre Stellung, durch ihr Gefüge und Geschiebe ihre Wirkung zu erhöhen und zu verstärken. Er weiß nicht nur im Wortschatze seines Dialektes, sondern auch in dessen Denk- und Anschauungsweise — denn jeder Dialekt hat seine eigene Seele — Töne, Farben und Schattirungen zu finden. Den Stil eines Menschen bestimmt und gestaltet zum großen Theile seine Umgebung: in die Schule des Waldes und seiner unendlichen Schönheitsfülle ist Rosegger gegangen.

Wohin immer er seine Schritte lenkt, er vergißt nie des Lesers, der ihm folgen soll, sagt und erklärt ihm Alles, hilft ihm bei beschwerlichen Stellen, bespricht sich mit ihm, weiß sich mit ihm vertraut zu machen. Das Zwiegespräch zwischen Erzähler und Hörer schließt Geschichte und Schilderung wie ein Rahmen ein. Rosegger ist immer subjectiv; er richtet und lobt, er zeigt und deutet Alles im Lichte seiner Meinung, seines Empfindens.

Aber in eben dieser Subjectivität steckt ein groß Theil seiner Bedeutung für sein Volk, er ist der Bildner und Lehrer des Volkes, sein Mahner und Berather. Mag er ihm nun tausend Schwänke erzählen oder die düstere Geschichte von einem zu Grunde gehenden Bauernstande (wie in „Jacob dem Letzten"), immer liegt ihm des Volkes Wohl am Herzen. Mit diesem Herzen hat er eine große Gemeinde gewonnen im Süden und im Norden: seine Schriften haben den Weg gefunden, den sie gesucht, sie haben sich in das Gemüth dieser Gemeinde gegraben und es dem Guten und Schönen erschlossen.

Ferdinand v. Saar.

(Zu seinem 60. Geburtstage.)

Es ist keine lange Reihe von Werken, auf die heute Ferdinand von Saar, vor der Schwelle seines sechzigsten Jahres stehend, zurückblicken kann. Es sind nur einige schmale Novellenbände, ein halbes Dutzend Dramen, ein Band und ein Heft Gedichte. Ein einsamer Ruthengänger, suchend und prüfend, ging der Dichter durch's Leben. Wo der Stab in seiner Hand sich bewegte, wo es in seinem Herzen zuckte, da fand er im Getriebe des Daseins, im Lärm der Welt ein seltsames Schicksal, ein eigenartiges Empfinden, und eine Novelle erstand oder ein Gedicht. In langsamer und doch eifriger Arbeit, die nicht nach dem Rufen des Marktes fragt, sondern sich selbst Genügen erringen will, hat Saar der Kunst gelebt. Spät erst fand sein Name den Weg auf die Lippen der Menge. Nun aber klingt er laut. Nun feiert Oesterreich seinen Poeten.

Oesterreichischem Boden sind seine Novellen entsprossen. Bald athmen wir in ihnen die Luft der Kaiserstadt, bald sehen wir von einem stillen Schlosse in mährisches Tiefland, bald rauscht die Moldau an uns vorüber. Selbstgeschautes, Selbsterlebtes berichtet der Erzähler. Seine Land-

schaften haben die charakteristische Färbung des Selbstgeschauten, und seinen Menschen sieht man es an, daß der Dichter mit ihnen gelebt hat. Mit Ausnahme einer einzigen („Schloß Kostenitz") sind alle Novellen Saar's Ich-Novellen. Der Erzähler selbst steht im Mittelpunkte des Interesses. Er fordert individuelle Theilnahme; und diese muß ihm auch in reichem Maße werden, Dank der Kunst, mit welcher Saar die Fäden des Schicksals mit den Fäden, die zwischen Herz und Verstand laufen, zu verknüpfen weiß. Er liebt es aber nicht, dieses Spiel und Gegenspiel von äußerem und innerem Geschehen in grellem Lichte zu zeigen. Er zieht es vor, das Dämmern der Gefühle zu beobachten, auf jene Schwingungen des Herzens und des Gemüthes zu hören, die noch nicht die Kraft des vollen Tones haben, jene langsame, gleichsam unbewußte Arbeit des Geistes zu erforschen, die dann einmal blitzartig hervorbricht und dem Menschen die Erkenntniß seines Lebens giebt. Es handelt sich in diesen Novellen nicht um große erschütternde Ereignisse, deren Folgenreihen uns in Spannung setzen soll, sondern um das Blühen, Reifen und Welken von Gedanken und Gefühlen. Und eine herbe Weisheit klingt durch: eine Weisheit der Entsagung! Fremdes Leid soll Entsagung lehren. Und es ist ein ewiges Fragen nach dem selbstischen Verschulden fremden Leidens. Ueberall, wenn auch manchmal nicht in klaren Worten bekämpft Saar „das furchtbar gedankenlose Pharisäerwort: „Durch eigene Schuld!" Er sucht immer die Schuld am Unglück Anderer in sich selbst. Und er fügt leise hinzu: „Unabläßig lauert die Gefahr, schuldig zu werden."

Eigenthümlich ist bei Saar das stets wiederkehrende Motiv der einseitigen Liebe, des zu tiefst in einem Herzen verborgenen Gefühles, das den Charakter formt und den Weg bestimmt und von dem das Wesen, dem es gilt, Nichts weiß oder Nichts wissen will. Meistens ist es das Weib, das an seiner unerwiderten, ungewürdigten oder uneinbekannten Liebe physisch oder psychisch zu Grunde geht. („Die Geigerin", „Der Excellenzherr", „Das Haus Reichegg", „Ginevra", „Geschichte eines Wiener Kindes". In zwei Novellen aber ist es der Mann, der die Tragödie des einsam ringenden Herzens durchkämpft, und gerade diese Novellen („Innocenz" und „Lieutenant Burda") zeigen die Eigenart des Dichters in der künstlerisch reinsten Form. Diese beiden Werke sind gleichsam die Pole seines Schaffens. Mag uns der Dichter von dem Pfarrer auf Wyschehrad berichten, der die auflodernde Leidenschaft in seiner Brust bezwingt, als ein wahrer Held der Pflicht, als ein wahrer Priester, der sich vergessen und besiegen muß, wenn er für Andere schaffen will; mag er uns von dem Lieutenant erzählen, der in seiner Phantasie einen Roman mit einer Prinzessin durchlebt und bis zu seinem Tode, den er für sein Phantom erleidet, an dieses und an seine Wesenheit glaubt — immer lauschen wir den Pulsschlägen eines Herzens, das die echte Liebe kennt und also auch der Liebe Leid. Die stille Größe der Innocenz ist der Einfalt Burda's zunächst verwandt.

Im „Lieutenant Burda" trägt eine Reihe kleiner Zufälle die größte Schuld an der Wahnidee des Verliebten. Hier besonders zeigt sich die Neigung Saar's, den Zufall

als Factor in der Composition seiner Novellen zu verwenden. Saar sagt einmal: „Der Zufall ist nichts Anderes als geheimnißvolle Nothwendigkeit." So wirkt er auch als künstlerisches Moment. Denn wenn das innere Leben eines Menschen uns klar erscheint, wenn wir die Art kennen, wie Denken und Fühlen bei ihm sich ergänzen und ineinandergreifen — und dies darzustellen schuldet uns der Poet — so empfinden wir eine von der Außenwelt gegebene Gelegenheit, die es ermöglicht, daß Gedanken und Gefühle sich zu Thaten umsetzen, nicht als Willkür, sondern als etwas vom Charakter der handelnden Person Bedingtes.

Durch alle Novellen Saar's klingt eine elegische Stimmung. Ein melancholischer Duft liegt über den Dingen. Nicht im heftigen Kampfe, sondern in „befreiender Wehmuth" entwirren sich die Ereignisse. Beschauliche Einsamkeit ist das Glück, dem sein Streben gilt.

Und diese Accorde, die, leise angeschlagen, durch seine Prosa zittern, sind die Orgelpunkte seiner Lyrik. Wenn er in Tönen philosophirt, so kommt seine Gedankenreihe zu dem Schlusse, den er in dem Gedichte „Zuletzt" ausgesprochen:

Weh' dem, der da sein eignes Thun zu richten
Begonnen hat! Dann zählt er zu den Kranken,
Und schaudernd fühlt er keimen den Gedanken:
Sich selbst erkennen, heißt sich selbst vernichten.

Denn auf sein Wesen muß er stumm verzichten,
Und wie die liebsten Hoffnungen ihm sanken,
Lebt er dahin in haltlos ödem Schwanken
Und wünscht den Tod herbei, die Qual zu schlichten.

Darum frohlockt nicht so beim Weiterschreiten!
Das Dasein ist ein großes Sichbesinnen —
Und ein Erkennen jeder Sieg im Streiten.

Die Menschheit wird sich selber nicht entrinnen;
Denn ob sie scheinbar auch nach außen leiten:
Die Fäden führen doch zuletzt nach innen.

So wird ihm jedes Begebniß zum Anlaß, sich in sich selbst zu versenken, eben diesen Fäden, die aus der Welt der Dinge in die Welt der Gedanken führen, nachzugehen, neue Worte und Farben suchend nicht für das Sichtbare, sondern für das Verborgene, Unsagbare, für das unergründlich Geheimnißvolle der Menschenseele. Noth, Kummer und Dulden haben in seiner Seele gewohnt und dort ihre Zeichen hinterlassen. Nicht im wilden Schmerze, nicht in heißer Empörung spricht bei Saar das Leid: es klärt sich ab zu stiller Trauer, zu bangem Weh'. Der Freude, dem Lockenden des Daseins aber steht er scheu gegenüber. Einem düster schönen Falter, dem Trauermantel, folgt der Dichter auf seinem Fluge:

Sinnend blick' ich Dir nach,
Du dunkel Geflügelter!
Ach, wie so ganz
Gleicht meine Seele Dir,
Die in sanfter Schwermuth,
Tief verlangend und doch entsagungsvoll,
Ueber des Lebens
Holden Verheißungen schwebt —
Um immer wieder
Zurück zu flüchten
In einsame Schatten.

In der Einsamkeit, in milder Abendstimmung, wenn der Herbst durch die Gärten schreitet, sein buntes Gewand mit ernster Geberde um sich ziehend, fühlt sich Saar am wohlsten. Es ist die Zeit des Erinnerns und der Betrachtung. Und das Kleinste, das Alltägliche, selbst das Triviale kann für den wahren Poeten, kann für Saar Anregung sein. Die Telegraphendrähte, der rollende Eisenbahnzug haben dem Dichter, der seiner Zeit in's Auge schaut, Eigenes verkündet. Und hie und da, vereinzelt, aber doch vernehmlich, hallt durch die Verse der düstere Sang vom socialen Elend und von socialer Noth. Doch immer geht Saar dem lauten Tone sorglich aus dem Wege. Wenn ihn sein Pfad hart an den Rand des brandenden Lebens führt, so flüchtet er rasch wieder in friedliches Gefild. Dann „träumt Vergangenheit still in die Zukunft hinein", dann wird das sinnende, rückwärts schauende Verweilen des Elegikers zur Quelle seines Schaffens.

Dieser Quelle entstammen seine reizumflossenen „Wiener Elegien". Ein treuester der Söhne der schimmernden Stadt an der Donau hat sie gedichtet, hat sein Wien segnend gepriesen. Alt- und Neu-Wien durchwandert der Poet; bei jeder Stelle, die ihm bedeutsam gewesen, erklingt sein Gemüth. Und seltsam! An einem Hause geht er raschen Schrittes vorbei, es nicht nennend — und doch ist dieses Haus ein heiliges Wahrzeichen Wiens in alter und in neuer Form, und das Auge Saar's hat gar oft mit heißem Verlangen darauf geruht. Vom Wiener Burgtheater steht kein Wort in den „Wiener Elegien."

Von den Dramen Saar's wurde nur eines: „Die beiden de Witt" im Burgtheater aufgeführt (16. December 1878), ohne daß es sich im Repertoire gehalten hätte. Die Aufführung seines „Thassilo", sicherlich seines bedeutendsten und wirksamsten Bühnenwerkes, wurde wiederholt in Aussicht gestellt. Nun schweigt auch lange schon das Versprechen. Und doch ist gerade das dramatische Talent Saar's ein solches, das der Bühnensonne bedarf, um zu reifen und schöne Früchte zu tragen. Es hat den Endpunkt seiner Entwicklung noch nicht erreicht.

Anläßlich der „de Witts" schrieb Ludwig Speidel: „Es sind weniger die Personen als die Verhältnisse, die das entscheidende Wort sprechen." Saar's Dramatik — und ihre Schwäche sind mit dem einen Satze, so mächtig in seiner Einfachheit, charakterisirt. Die Handlung erdrückt den Dichter und den Helden. Dabei aber ist die Handlung zu sehr als Folge von Ereignissen gedacht, zu wenig als lebendiger Ausdruck der Idee. Im Helden soll sich die Idee verkörpern, und also sei er Träger und Mittelpunkt der Handlung. Das ist aber bei Saar in geringem Maße der Fall. Ueber die Personen hinweg, sie zu Boden werfend, stürmt das Geschick. Eigenthümlich für die Compositionsweise Saar's ist der Umstand, daß oft erst am Schlusse der Conflict aufflammt, die Idee des Dramas sich verdeutlicht. In der letzten Scene des „Hildebrand" („Kaiser Heinrich IV.", erster Theil) blicken wir erst in die Motive des Riesenkampfes zwischen Papst und Kaiser. Eifersucht der Macht und Eifersucht der Liebe sind hinter Gregor gestanden. Denn Gregor, der das Cölibat erfand,

weil er auf Frauenliebe verzichten mußte, neidet Heinrich nicht nur seine Macht, sondern auch die Liebe der Gräfin Mathilde, die diese, eine echt Saar'sche Figur, tief in ihrem Herzen verbirgt. So enthüllt sich erst am Schlusse von „Heinrich's Tod" der Charakter des Kaisersohnes, der, obwohl er seinen Vater liebt, doch rücksichtslos ihm das Scepter entreißt. So fällt Thassilo, der die Freiheit seines Bayerlandes gegen König Karl, seinen Lehensherrn, vertheidigt, durch den Pfeil des Sachsenherzogs Wittekind, der damit seine That entschuldigt:

> Das Haupt erheben durfte Keiner mehr,
> Wo Wittekind das seine schon dem Joch
> Gebeugt.

Nun aber spielt das Stück zwischen Thassilo und König Karl, nicht zwischen Thassilo und Wittekind. Es sei jedoch gleich zugegeben, daß gerade dieses Moment, das erst am Ende auftaucht, ein echt dramatisches ist, wie denn überhaupt alle diese Conflicte, die wir eben besprochen, wohl geeignet wären, starke tragische Wirkung zu üben, wenn sie klar und deutlich in der Mitte des Stückes stünden und nicht am Ende.

Es ist seltsam, daß in Saar's Dramen das Weib, oder besser gesagt, die Liebe zumeist in den zweiten Plan gerückt wird. Mann steht gegen Mann. Rücksichtsloser Wille paart sich nicht selten mit der Erkenntniß, daß das zu Bekämpfende das Stärkere, ja vielleicht auch das Bessere ist. So im „Heinrich IV.", so in „Thassilo", so in den „Beiden de Witts". Und doch ist in jedem der Stücke ein Liebesdrama versteckt, hier zur Episode ver-

kümmert, dort erst am Schlusse sich entfaltend, dort gewaltsam in den Hintergrund gedrängt. Und in den beiden Werken, die eine Ausnahme zu machen scheinen, den Eifersuchtsdramen „Tempesta" und „Eine Wohlthat", spielt das Weib jene passive Rolle, die zwar unser menschliches Mitleid, nicht aber tragische Theilnahme erregt. Hier wird der Kampf gleichsam über den Kopf des Weibes hinweg gekämpft.

Doch all dieser Compositionsgebrechen der knarrenden Gelenke, der ungeschickten Anordnung der Räder im Mechanismus seiner Dramen wäre Saar bewußt geworden, wenn er seine Stücke auf der Bühne gesehen hätte. Und die Bühne als große Lehrmeisterin hätte ihm sicherlich auch gesagt, daß es nicht thunlich ist, die Handlung von Monolog zu Monolog fortschreiten zu lassen. Im Monolog, der immer ein lyrisches Element im Drama bleibt, steigt Saar's Kraft am höchsten. Aber nicht der Monolog, sondern das Zwiegespräch ist die Seele des Dramas. Nie verleugnet Saar den Dichter: auch dort, wo seine Dramen versanden, führen sie Gold mit sich.

Als Lyriker und als Novellist hat Saar die Höhe seiner Kunst erklommen. Dem Dramatiker kleben die Flügel noch am Leibe. Mög' ein Erfolg sie ihm lösen!

V.

Deutscher Humor.

Was ist Humor?

Es ist oft und Mancherlei versucht worden, auf diese Frage eine abschließende Antwort zu geben. Man kann aber nicht behaupten, daß dies gelungen wäre. Wenn Jean Paul sagt, Humor ist das umgekehrt Erhabene, wenn Schopenhauer findet, Humor sei das Umgekehrte der Ironie, der hinter den Scherz versteckte Ernst; wenn Carrière ihn die Dialektik der Phantasie nennt und neuere Aesthetiker ihn als eine Mischung des Rührenden mit dem Lächerlichen oder als ein Mischgefühl von Spott und Mitleid bezeichnen, so mögen all die Erklärungen in dem oder jenem Falle wohl zutreffen, aber von einer das Gebiet des Humors umgrenzenden Definition sind sie gleich weit entfernt.

Doch giebt es nicht, um diesem, wie Wilhelm Scherer meint, „etwas fatalen Ausdrucke Humor" an den Leib zu rücken, vielleicht einen anderen Weg, als den der philosophischen Deduction? Wir haben es versucht, das allem Humor Gemeinsame zu finden, indem wir vom Technischen ausgingen und Art und Weise in Betracht zogen, wie der Humorist arbeitet und wie sein Werk humoristische Wirkung übt. Diesen Versuchen gemäß wäre der Humor die durch das Gemüth bestimmte Betrachtung

eines Gegenstandes von einem Standpunkte aus, der demselben nicht angemessen zu sein scheint. Sei es nun, daß dieser Standpunkt zu hoch, zu tief, zu nah' oder zu fern ist, daß er uns das Object nur von einer Seite oder in irgend einer charakteristischen Verkürzung zeigt, daß er seiner Natur nach nicht mit ihm harmonirt: in diesem Mißverhältniß, dessen tieferen Sinn zu deuten das Gemüth des Dichters uns schuldet, liegt die Macht des Humors. Fällt aber das Gemüth als bestimmender Factor weg oder geht (absichtlicher- oder unabsichtlicherweise) das Mißverhältniß über das künstlerische Maß hinaus, so entsteht die Caricatur. Wenn wir nun Schopenhauer's Theorie des Lächerlichen, derzufolge dieses bedingt werde durch eine plötzliche Wahrnehmung einer Incongruenz zwischen einem Begriffe und dem durch denselben gedachten Gegenstand, auf das Komische beschränken, so ergiebt sich als Hauptunterschied zwischen Komik und Humor, daß bei ersterer eine Incongruenz zwischen Begriff und Gegenstand, bei letzterem eine Incongruenz zwischen Standpunkt und Gegenstand obwaltet.

Will man diese Sätze auf ihre Richtigkeit prüfen, zugleich aber sich ergötzen, an der herrlichsten Blüthe deutschen Humors, so lese man Fr. Th. Vischer's: „Auch Einer",*) und lerne das Lachen daraus, wenn man es noch nicht kann. In diesem Buche, wo Komik und Humor, Scherz und Ironie, Witz und Spaß in Fronten

*) Friedrich Theodor Vischer: „Auch Einer". Eine Reise-Bekanntschaft. Fünfte Auflage. Stuttgart, Deutsche Verlags-anstalt, 1891.

und Raketen, Garben und Sprühteufeln im Feuerwerke des Geistes durcheinanderflammen, gipfelt der Humor — in einer Betrachtung der Welt aus der Schnupfen-Perspective. Die höchste Stufe des Humors ist es, wenn er die ganze Welt sein Object nennt, und sein stetes Ziel wird der Punkt des Archimedes bleiben, um von dort die Welt lachend aus ihren Angeln heben zu können. Vischer's Entdeckungsreise nach diesem Punkte geht durch alle Schrecknisse einer katarrhalischen Affection. Jeder Ausblick des Wanderers auf Zeit und Menschen wird bedingt, begleitet, gefolgt von Niesen, Prusten und Husten. In der sonderbarsten Beleuchtung, Verkürzung und Verschiebung erscheint Alles dem ewig Verschnupften. Aber der Philosoph und der Dichter, Beide im Herzen des Menschen sich treffend, wissen uns mit dem Standpunkte zu versöhnen, dem merkwürdigen Kauz unsere Sympathie zu erwerben.

Vielseitig wie die Mittel, mit denen „Auch Einer" uns zum Lachen zwingt, ist aber auch Vischer's Humor, wie uns aus seinen anderen Werken entgegentritt. Er nimmt eine Maske vor, er schlüpft in eine Verkleidung, er wechselt den Standpunkt. Ein ganz besonderes Gefallen hat Vischer an dem Standpunkte „Philipp Ulrich Schartenmayer's" gefunden. Das ist der Schulmeister aus Schwaben, der sich gerne einen pensionirten Präceptor nennen hört, der biedere, ehrliche, grobe Philister mit dem engen Horizont, der als Dichter von Gemüthes Gnaden sein Heldenlied vom deutschen Kriege 1870 singt, im selben Bänkelton, wie er Leben, Mordthat und Ende eines Verbrechers oder ein Hochzeitscarmen vom Stapel läßt. Vischer hat

sich die Haut des württembergischen Spießbürgers und Sängers trefflich angepaßt und seine Schartenmayeriana haben ihm nicht weniger Vergnügen gemacht, als den dankbaren Lesern, unter denen es gar manche gab, die an die Existenz des Biedermannes wirklich glaubten. Vischer's Sohn, Professor Robert Vischer, hat die in alle Winde verwehten Opera „Schartenmayer's" gesammelt und sie dem Bande „Allotria"*) einverleibt, der nun vor uns liegt. Es ist dies eine Nachlese zu Vischer's Werken, die außer einigen ungedruckten Kleinigkeiten (Widmungen u. A. m.) schon Gedrucktes (so auch das Dialekt-Lustspiel: „Nicht Ia") aber meist Vergessenes und Zerstreutes bringt. Der Herausgeber hat mit dieser Sammlung ein verdienstvolles Werk gethan.

Eröffnet wird das Buch mit zwei Jugendnovellen. Die eine ist Jean Paul'sche Idylle, die andere eine Tieck'sche Künstlergeschichte. In der ersteren: „Freuden und Leiden des Scribenten Felix Wagner," leben Erinnerungen an Vischer's eigene Vicariatszeit, an schwäbischen Pfarrhausfrieden, und ein erklecklich Stücklein guter Laune schaut in diese kleine stille Welt. Die zweite Novelle: „Cordelia," birgt eigenthümliche Elemente zu der geheimnißvollen Handlung in „Auch Einer" und zeigt übrigens so recht Vischer's epische Fehler; den Mangel an Compositions-Talent, an straffer Gliederung, an zielbewußtem Aufbau. Intermezzos, aphoristische Gedankenplänkler, Freischärler des Witzes brechen bald da, bald dort hervor, alle Einheit

*) Friedrich Theodor Vischer: „Allotria". Stuttgart. Verlag von Ad. Bonz & Comp. 1892.

zerstörend. Vischer's Phantasie jagt mit dem Dichter am liebsten querwaldein — und wo es Gestrüpp und Dickicht giebt, da blitzen die Sporen, und Schwert und Hacke schaffen fröhlich freie Bahn!

Vischer war ein Phantasiemensch durch und durch.

Eines Abends ging er mit einem Bekannten, Hauptmann von Günthert, aus einer „Tasso"-Vorstellung in München und äußerte sich im Gespräche*): „Die Nerven des Phantasiemenschen haben andere Schwingungen, als die des gewöhnlichen Menschen. Er ist wechselnd in Stimmungen, jetzt getragen von blühenden Hoffnungen, dann plötzlich bei Enttäuschungen melancholisch, hypochondrisch; er geht zu leicht vom zu Warmen in's Kalte, ist mißtrauisch, aber nicht im gemeinen Sinne. Der Phantasiemensch wird ferner das nächste Aeußerliche sehr vernachlässigen, also schlechter Oekonom sein, nicht genug Diät halten, nicht Acht geben auf die Garderobe. Der gute Tasso ist auch Einer von Denen, die keinen Koffer packen können!" Aber im Kampfe mit eben diesem „nächsten Aeußerlichen" kann der Phantasiemensch auch zum Helden werden, der böse Geister, Teufel und Dämonen mit Beserkerwuth bekriegt. Mögen nun diese Gespenster in Knöpfen, die abspringen, in Schlüsseln oder Augengläsern, die verloren gehen, in einem Haar, das in die Feder geräth, oder in den abertausend Bagatellen und Nichtigkeiten, die Einem das tägliche Leben als Prügel zwischen die vorwärtsstrebenden Beine wirft, wohnen, Vischer bietet

*) Vergl. J. E. von Günthert: „Friedrich Theodor Vischer. Ein Charakterbild". Stuttgart, Verlag von Ad. Bonz & Co. 1889.

ihnen die Stirne. Er steht dem „Racker Object" gegenüber etwa auf dem Standpunkte des Achilles gegen die Trojaner; er hat in dem streitbaren „Auch Einer" einen Typus geliefert, der im Reiche des Humors Siegfried dem Drachentödter gleichkommt. Sein Drache war die Tücke des Objectes! Diese Tücke hat Jeder erfahren, der irgendwo mit seinem Rocke hängen bleibt, gerade wenn größte Eile noththut, oder der nach einem Schriftstück durch alle Schreibtischladen und -fächer fieberhaft sucht und wühlt, das sich niederträchtigerweise in einem Winkel der Bibliothek verkrochen hat — aber den Dämon, die Teufelei, die in alldem steckt, hat Vischer's kampffrohe Natur entdeckt.

Und eine kampffrohe Natur war Vischer allezeit. Er freute sich an aller Kraft, wo immer diese in Menschen oder in der Welt sich bethätigte. Er selbst schlug die seine mannhaft los in kritischen und lyrischen Gängen. War doch seine Heimat das Schwabenland, das Land der Idyllen wie der fröhlichen Streiter, das Land, wo die Recken wachsen, die, wie Uhland berichtet, einen Türken, wenn's sein muß, mitten entzweihau'n. Und zu solchem Schwabenstreiche war Vischer immer aufgelegt und hat Zeit seines Lebens gegen allerhand Mohrenköpfe vom Leder gezogen. „Was ein rechter Schwab' ist, wird nie ganz zahm," meint auch Einer.

Der kräftige Hieb, das frische, derbe Dreinschlagen ist an und für sich dem Starken Wohlthat und Bedürfniß. So liebte es auch Vischer, seine Seele zu entlasten mit der „köstlichen Arzenei, die im Fluchen liegt". Er war grob; oh, es giebt wohl keine herrlichere Grobheit in

deutschen Landen, als die seine war. In den Hexametern der „Epigramme aus Baden-Baden" (verfaßt im Jahre 1867, in „Allotria" wieder veröffentlicht) rollt das Gewitter seiner gewaltigen Grobheit gleichsam reinigend durch die sittenverderbende Luft des hypereleganten Spielbades. Vischer war vor Allem ein ehrlicher, wahrer Mann und — „im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist." So spricht der weise gewordene Schüler im zweiten Theile des „Faust", und uns will bedünken, daß das prächtig gesprochen ist, wenngleich es im zweiten Theile steht, den Vischer so sehr nicht leiden mochte. Vischer schreibt einmal an Herrn von Günthert: „Ich wollte dies Machwerk durch grobe aristophanisch cynische, doch auch hanswurstmäßig gutmüthige Satire todtmachen, von Goethe's ursprünglich reinem, echtem Dichterbild wegätzen." Er hat diesem Vorhaben seine große „Faust"-Parodie gewidmet. Auch in dem Band der Nachlese begegnen wir einem: „Höchst merkwürdigen Fund aus Goethe's Nachlaß: Einfacherer Schluß der Tragödie „Faust". Mitgetheilt vom redlichen Finder" (zuerst 1885 im „Humoristischen Deutschland" veröffentlicht). An Uebermuth und ungeheuerlichem Witze bleibt dieser lustige Scherz nicht zurück hinter dem Werke Deutobald Symbolizetti Allegoriowitsch Mystificinsky's, wie Vischer sich als grimmiger Beobachter Goethe'scher Greisenkunst nannte.

Wenn man diese groteske Ummünzung der Goethe'schen Wort- und Klangschätze liest, so staunt man über das närrische Fangballspiel mit der Sprache, das Vischer aufführt. Er thut dies einestheils, um das Unklare der

faustischen Chöre parodirend zu überbieten, andererseits um sich im Element des tollen Spiels recht wohl zu fühlen.

Ein gesundes Wesen strebt nach Bethätigung seiner überschüssigen Kraft. Schon das Thier zeigt mit Laufen und Springen eine Bewegungsfreude, die sich manchmal bis zum Bewegungsrausch steigert. Die Jugend tollt und tobt sich aus; je übermüthiger sie sich geberdet, aus desto lebensfähigerem Stoff ist sie gemacht. Der reife Mann braucht alle seine Kräfte im Dienste des Lebens, der hart und schwer genug ist. Aber doch kommt es manchmal vor, daß ein mit Kraft, geistiger und körperlicher, Begnadeter nicht weiß, wohin damit. Und endlich bricht sie sich Bahn, und da mag es geschehen, daß ein ernster Denker an närrischer Ausgelassenheit des Wortes, am blanken Unsinn sein lachendes Behagen findet. So war es mit Vischer. Er wußte zu lachen um des Lachens willen. Er liebte die drollige Verknüpfung und Verwirklichung der heterogensten Dinge, die Wortspiele und sprachlichen Schnaken, die Weltbetrachtung mit dem Kopfe nach unten, den Humor des Widersinns. Auch ein anderer grundgescheiter Poet lange vor ihm liebte diese schellenklingende Unweisheit, und das war Fischart. „Es steckt etwas von Fischart und Rabelais in mir," sagte Vischer einmal zu Ilse Frapan*). Aber es steckte auch Etwas von Hutten in ihm, und zwar kein kleines Stück.

Das Rückgrat in Vischer's Wesen jedoch war die

*) Wie Ilse Frapan in ihrem liebenswürdigen Büchlein: „Vischer-Erinnerungen" (2. Auflage, Stuttgart, G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung 1889) erzählt.

strenge Logik seines Denkens. Nicht nur seine philosophischen und kritischen Schriften liefern den Beweis dafür, sondern jeder Gedanke, mag er uns noch so seltsam anmuthen, ist durch logische Arbeit gegangen. „Die echte und wahre Logik nimmt das Princip des Widerspruches als fortbewegendes Element," sagt der Held der Novelle „Cordelia". Charakteristisch ist auch eine Bemerkung, die Vischer bezüglich der Reimkunst einmal gesprächsweise machte; für ihn war der Reim mehr als ein Spiel, gewissermaßen der wörtliche Ausdruck des inneren logischen Zusammenhanges. Seinem philosophischen Kopfe, der immer mit Prämissen und Schlüssen arbeitete, war das Tändeln auf der Oberfläche der Dinge, über die Außenseite der Ideen hinweg, fremd und zuwider. Wie Faust zu den Müttern, stieg er hinab zu den Gründen der Dinge, stieg hinab in die Tiefe. Dann tönte der Hammer, die Funken sprühten; und er spürte dem Erzgange nach und warf dabei das taube Gestein allen Widersachern und Dümmlingen an die Köpfe. Und er ging mit festem Fuße, Schritt vor Schritt, immer geradeaus!

Sein scharfer Verstand wies ihm den Weg. Aber so trefflich dieser Verstand in brüderlicher Eintracht mit der aller Wege spottenden Phantasie lebte, so vertrug er sich auch mit der anderen Lebensmacht in Vischer's Wesen. „Ein gutes Herz braucht den Verstand nicht zu fürchten," hat Vischer irgendwo geschrieben. Und sein Herz war gut, groß und edel, empfänglich und dankbar wie das eines Kindes. Auch unter dem Schnee des Alters setzte es noch frische Triebe an, und kräftige obendrein. Sein

Gemüth, dasselbe, das ihn zum Humoristen machte, hat allen seinen Werken schlagendes warmes Blut gegeben. Es hat aus Vischer auch den großen Thierfreund und Schützer der Creatur gemacht, als welcher er sich stets in seinen Büchern wie im Leben zeigte.

Welche Saite immer das Denken über Welt und Menschen bei ihm anregte, es klang Etwas aus der Tiefe des Herzens mit. Mit diesem Herzen hat Hegel, von dem Vischer, der Philosoph und Aesthetiker, ausging, nie zu thun gehabt; aber an der Loslösung von Hegel'scher Philosophie, die Vischer, der Dichter, beschloß, hat es wacker Antheil genommen.

Vieles und Gewaltiges hat durch Vischer's Hirn gefluthet, und Vieles ist auch durch Vischer's Herz geströmt, denn er hat ein hohes Alter erreicht und dieses Herz der Welt nicht verschlossen. Aber der Zweifel hat keinen Weg hinein gefunden, und darum blieb es naiv. Denn was ist Naivetät anders als die Unfähigkeit des Zweifels a priori? Auch Vischer hat es wohl erfahren, daß viel Wissen — Herzweh macht. Es klingt leise hier, vernehmlich dort aus seinen Schriften, dieses Herzweh, und eine Briefstelle an Herrn von Günthert, wo er von seinem Leben schreibt, daß „es eigentlich innerlich unheimlich sei", bezieht sich wohl darauf, aber er hat in seiner Brust keine Folterkammer der Skepsis eingeräumt und ist grundnaiv geblieben.

Wenn man den Märchen lauscht, die in der Novelle „Cordelia" deutsche Gesellen einander in Rom erzählen, so weiß man auch, daß Vischer vom deutschen Märchenbronnen getrunken; und wem diese Quelle gerauscht, dem

kann das goldene Zeichen des Deutschthums nicht verloren gehen: die deutsche Naivität im Gemüthe . . .

Der Band „Allotria" wird geschlossen mit dem Festspiel, das Vischer zur Uhland-Feier (24. April 1887) dichtete: Der Genius Schwabens, der Genius Deutschlands, der Genius der Menschheit krönen die Büste des Sängers. Am Grabe Friedrich Theodor Vischer's sind trauernd diese drei Genien gestanden.

VI.

Das Geheimniß des dramatischen Schaffens.

Alexander Dumas Sohn hatte eine Menge Schulden und wußte nicht, wie er sie bezahlen sollte. Da kam er eines Tages auf den Gedanken, nach Bühnengold zu suchen. Er ging also zu seinem Vater und fragte ihn, wie man ein Theaterstück schreibe. Dumas Vater antwortete mit der größten Bereitwilligkeit: „Das ist sehr einfach: der erste Act muß klar sein, der dritte kurz und das Ganze voll Geist!" Der wissensdurstige Frager hätte aus einer noch so ausführlichen und eingehenden Belehrung kaum mehr Rathes schöpfen können, als aus diesen Worten, denn die Kunst des Dramas kann weder gelehrt noch gelernt werden. Sie beruht nicht auf Kenntnissen, die man erwirbt, sondern auf einem eigenthümlichen Gehirnvorgange, zu dem man befähigt oder nicht befähigt ist. Aber immer hat es die Menschen gelockt, das Werderäthsel der Kunst zu entschleiern. Wie entsteht ein Kunstwerk? Was geht im Hirn eines Schaffenden vor? Welchen Proceß muß ein Gedanke durchlaufen, durch welches Flammenbad wird er gejagt, ehe er in geläuterter Form zu Tage tritt? All diese Fragen haben heute ein ernstes, gelehrtes Kleid angezogen. Eine Wissen-

schaft, welche die Seele erforschen will, sucht darauf Antwort zu geben. Und es gelingt ihr wahrhaftig, die treibende Kraft, den Mechanismus der psychischen Arbeit zu beobachten, dem Schaffenden nicht nur über die Schulter, sondern gleichsam direct in den Kopf zu gucken. Doch der Seelenforscher kommt endlich zu einem Punkte, wo er den Boden unter den Füßen verliert. Wohl kann er uns sagen, wie der Künstler sein Material behandelt, wie er diesem oder jenem Gedanken diese oder jene Form giebt. Wie aber das Material sich dem Künstler bietet, aus welcher Quelle der Gedanke fließt, das bleibt ihm — wie dem Künstler verborgen. Hier beginnt das Reich des Unbewußten. Der Schaffende gleicht bald dem Träumenden und bald dem Narren; auch er ist ein Spielball von Ideen, über die er keine Herrschaft hat, die ihn ohne, ja gegen seinen Willen zum Handeln treiben. Aus unbewußtem, unerforschtem Grunde sprießt die Blüthe der Dichtung empor. Wir können ihr Wachsthum beobachten, ihre Erscheinung bestimmen; zu ihrer Wurzel tauchen können wir nicht. Bei jeder dichterischen Schöpfung wiederholt sich im Kleinen und Kleinsten das große Mysterium der Weltentwicklung. Man kann den Erdkörper durch alle Phasen rückverfolgen bis zum kosmischen Nebel. Was hinter jenem liegt, gleicht dem unbewußten Schatze, aus dem der Dichter schöpft. Hier muß die Wissenschaft schweigend Halt machen.

Das sagt sich vielleicht auch im Stillen M. Alfred Binet, ein junger französischer Gelehrter, ein energischer Pfadfinder der modernen Psychologie. Er hat sich in jüngster

Zeit mit der Psychologie des Dramatikers beschäftigt.*) Er ging, mit einem umfangreichen Fragebogen ausgerüstet, zu allen französischen Bühnenschriftstellern. Seine Enquête brachte eine Fülle werthvollen Materials. Doch ehe wir auf dieses eingehen und die Schlüsse erwägen, die Binet gezogen hat, will ich einen Brief Adolph Wilbrandt's mittheilen, den er in der Frage des dramatischen Schöpfungsgeheimnisses an mich gerichtet. Sein Brief, der die Documente Binet's in der lebendigsten Weise ergänzt und ihren Resultaten in eigenthümlicher Art vorarbeitet, lautet:

„Um auf Ihre Fragen genau zu erwidern, müßte ich Ihnen fast so viele Antworten geben, als ich Theaterstücke geschrieben habe, denn fast alle sind verschieden entstanden. Ist es nicht auch naturgemäß? Welches Gehirn geht immer denselben Weg? Ich habe dramatische Dichtungen durch eine starke Empfindung, durch eine Idee, durch ein Bild, durch eine Gestalt empfangen; wie dann das Uebrige krystallinisch anschoß oder organisch anwuchs, wer von uns weiß das noch? Wir müßten uns denn in eben den Augenblicken bewußt beobachtet haben, in denen wir gleichsam traumhaft Empfangende sind. Sind wir das nicht, arbeitet nur der Verstand in uns, so muß man uns nicht Dichter, sondern Macher nennen.

Ich will natürlich nicht sagen, daß der Verstand, der Verwalter der Erfahrung, nicht mitschaffen soll; aber sowie ihm die Führung übergeben wird, hört dieser eigen-

*) Seine diesbezüglichen Studien erschienen zum Theil im Temps, zum Theil in der Revue Philosophique.

thümliche höchste Zustand auf, in dem wir der Inspiration, der Eingebung zu horchen scheinen. Diesen Zustand kann man nicht erzwingen, er ist Geschenk, Ueberraschung oder psychologischer ausgedrückt, die höchste, also seltenste Kraftleistung des schaffenden Gehirns. Wie kommt man zu ihm? Hier wirkt natürlich der Zufall mit. In München sagte mir Geibel einmal: „Graf Hammerstein wär' ein dramatischer Stoff!" Ich las darauf in Giesebrecht's Geschichte der deutschen Kaiserzeit, was man von Hammerstein weiß, und die dramatische Form schoß zusammen. Dagegen hab' ich auch erlebt — diesen letzten Herbst war's — daß ich mit einer Bühnenarbeit eben fertig war; in der Freude der Vollendung am Nachmittag spazieren gehend, auf die Arbeit zurückblickend, spielte ich mit der Möglichkeit, aus einem Winkel dieser Dichtung einen Gedankenkeim hervorzuziehen, der sich selbstständig auswachsen könnte: weiter dacht' ich Nichts. Weiter wollt' ich auch Nichts; ich wollte nur spazieren gehen, als ein „freier Mann". Aber das noch feurig erregte Gehirn trieb den Keim hervor; er wuchs gleichsam vor meinen Augen; der zuerst unwillig lächelnde Verstand arbeitete endlich mit; als ich nach Hause kam, war eine neue dramatische Dichtung fertig entworfen, mit allen Gestalten, in allen Acten, fast in allen Scenen.

Ich erwähne diesen Fall, weil er wohl am klarsten zeigt, um was es sich handelt: um eine ganz besondere Bereitschaft des Gehirns, in stärkster Absonderung von der „sorgenvollen Wirklichkeit", in freierem Spiel Inneres neu zu gestalten.

Stoffe zu suchen vermeid' ich; auch hab' ich mich zur Geduld erzogen, was die Weiterbeförderung begonnener Entwürfe betrifft: ich warte — zuweilen Monate lang — bis, wie Vogelgesang im dämm'rigen Walde, eine neue „Eingebung" erfolgt. Mir deucht, sie komme am liebsten, wenn ich in friedlicher Abenddämmerung allein auf Eisenbahnen dahinrolle. Doch wissen sie auch sonst ihre Zeit zu finden.

Geh' ich an die Arbeit, so ist der Entwurf in allen Hauptsachen fertig: ich wundere mich aber nicht, wenn doch noch etwas Ueberraschendes eintritt. Ich sehe meine Gestalten stets im Bühnenraume, am bestimmten Platze; aber nicht als von Schauspielern gespielt, sondern als lebten sie dort. Bestimmte Schauspieler seh' oder höre ich nie; die Gestalten haben ihre eigenen Stimmen. Ob ich mit ihnen fühle? Ob ich über ihnen stehe? Das Eine wie das Andere — wie könnt es auch anders sein? Ich fühle mit ihnen bis zum körperlichen Schmerz, bis zu Thränen des Glückes; und doch darf der überwachende, ordnende Verstand, der „Regisseur", nie von der Bühne gehen. Eben diese unablässige doppelte Anspannung, die an all unseren Kräften zehrt, scheint mir das Aufreibende des Schaffens zu sein. Kein Mensch ist jederzeit Dichter; zu seinem Glück: denn wie lange könnt' er dann leben?"

In seinen psychologischen Hauptpunkten deckt sich dieser Brief völlig mit den Bekenntnissen, die Binet gesammelt oder die in Tagebüchern und Correspondenzen dramatischer Dichter uns erhalten sind. Diese Hauptpunkte sind gleichsam die Interferenzknoten in der schwingenden

Seele des Poeten. In einem Traumzustande, in unbewußter Geistesarbeit wird der Stoff empfangen. Der Werdeproceß ist eine Krystallisation, die fast ohne Hinzuthun des Schaffenden vor sich geht. Im Augenblicke, wo der Schaffende zielbewußt die Arbeit aufnimmt, spaltet sich seine Persönlichkeit in zwei sich ergänzende, sich bebekämpfende und ausgleichende Kräfte: Phantasie und Verstand nennt sie der Eine, Künstler und Kritiker der Andere, Instinct und Berechnung der Dritte. Diese Phasen werden von allen Schaffenden, die sich selbst controliren, beobachtet. Am meisten bleibt der Anfang des Werkes, der Ausgangspunkt im Schöpfungsnebel verborgen. Weitaus in den häufigsten Fällen, vielleicht sogar, wenn man genauer zusieht, in allen, ist es eine Situation, ein Bild, eine Scene, die plötzlich aus dem Dunkel tritt. Auch Dumas, der scheinbar um einer These, eines Wortes willen ein Stück schreibt, geht von einer Situation aus, die ihn frappirte. Sardou's „große Scene" ist nicht nur der Angelpunkt, sondern auch der Keim seiner Dramen. Sardou erscheint die Situation, von der er ausgeht, wie eine Gleichung, die gelöst werden muß. Otto Ludwig hat einmal dieses Aufleuchten des ersten Bildes geschildert: „Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann seh' ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Geberdung für sich oder gegen einander. . . . Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung, an diese schließt sich

aber sogleich eine ganze Reihe, und von dem Stücke erfahr' ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Scenen habe; dies Alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält und eine Art körperliche Beängstigung mich in Händen hat." Erst nachdem Ludwig die Handlung gefunden hat, sucht er die Idee, „die, mir unbewußt, die schaffende Kraft und der Zusammenhang der Erscheinung war". Dieser Modus procedendi ist die immer wieder bestätigte Regel. Die Idee eines Stückes ist sein ihm entquellendes Product, die Psychologie eines Dramas entwickelt sich aus seiner Handlung. Die Handlung des Helden bestimmt seinen Charakter für den Dichter. Der Dramatiker steigt von den Wirkungen zu den Ursachen, von der That zu den Consequenzen. In der Art, wie er Ursache, That und Consequenz dem Hörer sinnenfällig macht, liegt seine Kunst. Und diese entspringt der Fähigkeit, die das Genie kennzeichnet, nämlich dem ungewöhnlichen und blitzschnellen Verknüpfen von Gedanken und Bildern.

Es giebt verschiedene Methoden, wie diese Fähigkeit ihre künstlerische Pflicht erfüllt. Binet bemerkt, daß es hauptsächlich zwei Arten des Schreibens giebt. Der Eine beginnt einen Satz, ohne sein Ende, seinen Verlauf zu wissen, er läßt ihn gleichsam aus der Feder fließen. Der Andere macht den Satz erst im Kopfe fertig und schreibt ihn dann nieder. Dem entsprechend giebt es

auch verschiedene Arten des Componirens. Als ihre Haupttypen können uns Sardou und Dumas gelten. Sardou hat immer eine Menge fertiger und halbfertiger Pläne in seinem Pulte. Jede Skizze wird vier- bis fünfmal corrigirt. Die wirkliche Arbeit ist ein fortwährendes Feilen. Dabei sind die Aenderungen, die Sardou an seinem Stücke vornimmt, immer Abkürzungen; es ist ein stetes Condensiren und Concentriren. Durchschnittlich braucht er sechs Monate zu einem Stücke. Dumas macht keine Notizen, speichert keine Entwürfe auf. Er hat immer nur ein Stück im Kopfe, das er, ohne den Plan niederzuschreiben, im Kopfe ausbaut. Dazu braucht er oft Jahre. Ist er aber endlich mit sich im Klaren, so schreibt er sein Drama mit fliegender Eile, in Wochen, in Tagen. Er feilt nicht, er haßt alles Aendern und Ausbessern.

Mögen auch die Arten, wie die Dichter dem geistig Erfaßten und Geschauten Gestalt und Leben verleihen, verschieden sein, Eines ist mit dem dramatischen Schaffen immer und unlösbar verbunden: die Aufregung der Arbeit; Wonnen und Schmerzen sind ihre Begleiter. Kleist und Schiller haben sich das Schicksal ihrer Personen so zu Herzen genommen, als wären es lebende Wesen, die ihrem Mitgefühl am nächsten stünden. Sardou schreibt im Fieber, flucht und weint, und man kann die Spuren seiner Thränen fast auf allen seinen Papieren finden. Dumas macht die Arbeit einen physischen Genuß, ein unvergleichliches Wohlbehagen. Nur Eine Ausnahme scheint es zu geben, eine sonderbare Ausnahme. Grill-

parzer schreibt einmal in sein Tagebuch: „Andere Dichter macht das Dichten warm, mich macht es kalt. Das Haschen nach Worten, Silben, Reimen ermüdet mich.“ Dieses paradoxe Geständniß ist aber Nichts als ein schlechter Laune entstammter Selbstirrthum, denn Grillparzer spricht an anderer Stelle von der „Trunkenheit des Entwerfens“ und beklagt sich des Oefteren, daß er den herrlichen Stoff von Hero und Leander ohne die erforderliche Liebe ausgeführt habe, nur bei Einzelnem begeistert gewesen sei und im Ganzen ohne Stimmung.

Binet hat also sicherlich Recht, wenn er in den Schlußfolgerungen, die er aus seinen Untersuchungen gezogen, sagt: Es giebt keinen dramatischen Autor, der mit kaltem Blute schreibt. Ohne Erregung giebt es keine gute Arbeit. Diese Erregung steigt mit der geleisteten Arbeitsmenge. Man arbeitet besser, je weiter man in seinem Werke kommt. Die Hauptsache bleibt immer das Influßgerathen, das Feuerfangen. Und das ist eine schwere Sache. Arbeitslust und Arbeitskraft kommen periodisch und lassen sich nicht rufen. Binet vertritt Lombroso gegenüber die Ansicht, daß Jahreszeit, Milieu, künstliche Anregungsmittel (Kaffee, Thee, Cigarren) keinerlei Einfluß auf die dichterische Production haben. Wir glauben aber, daß gerade in diesem Punkte der italienische Psychologe Recht hat. Mehr denn ein anderer ist der Organismus des Poeten für die Einwirkungen seiner Umgebung empfindlich. Wir verstehen Alfieri, wenn er schreibt: „Ich vergleiche mich mit dem Barometer. Je nach der Schwere der Atmosphäre verspüre ich stets eine größere oder geringere

Leichtigkeit zum Schaffen, absolute Stumpfheit bei dem Brausen der Sonnenwend- und Aequinoctial-Stürme, weit geringere Verstandesschärfe am Abend als am Morgen, viel mehr Erfindungsgabe am Ende des Winters, beziehungsweise des Sommers als in der Zwischenzeit." So war auch Schiller den atmosphärischen Einflüssen unterworfen, und in seinen Briefen an Goethe wird immer wieder das Schwanken seiner Schaffenskraft mit den Schwankungen des Wetters in Verbindung gebracht.

Binet sucht, aus dem gesammelten Material folgernd, so tief als möglich in die psychologischen Vorgänge des dramatischen Schaffens einzudringen. Er schildert die „Beseelung" des Stoffes, die der Dichter vornimmt: Entweder der Autor leiht den Personen seine eigenen Gedanken und Empfindungen und bleibt dabei unter fremder Maske immer er selbst, oder er „incarnirt" sich in seiner Figur, versucht es, sich in einen fremden Seelenzustand zu versetzen. Diese Beobachtung klingt hübsch und gelehrt, ohne viel zu bedeuten. Denn jeder Autor sucht in seinen Figuren sowohl er selbst, als die dargestellte Person zu sein. Das Entweder — Oder ist hier entschieden zu viel. In der Bühnengestalt, die ein wirklicher, ein großer Dichter geschaffen, löst es sich harmonisch auf. Auch erscheint uns die Frage, ob ein Dichter seine Figuren sieht oder hört, weit mehr geeignet, unsere Neugier als unseren Wissensdrang zu stillen. Ob der Dichter sein Stück im Geiste vom Parquet oder von der Bühne aus (unter den Schauspielern stehend) sieht, läßt sich schon aus seinen Regie-Bemerkungen erkennen. Im ersteren Falle heißt es: rechts

und links vom Zuschauer aus, im zweiten Falle: rechts und links vom Schauspieler aus. Manche Autoren sehen ihre Figuren in voller Deutlichkeit vor sich, andere nehmen nur Umrisse wahr; der eine kann nur Stimmen unterscheiden, manchem kommt es vor, als schriebe er geradezu, was jene Stimmen ihm dictirten.

Alle diese Bemerkungen, besonders wenn sie sich auf berühmte Zeitgenossen beziehen, entbehren nicht des Reizes. Ob sie aber auch der ernsten Wissenschaft nützen, in deren Dienst sie gestellt werden? Vor der Hand erscheint uns das Material, das allerorten gesammelt wird, um unser Seelenleben zu erforschen, wichtiger als die Schlüsse, die man daraus zieht, wichtiger für die Zukunft als für die Gegenwart. Und gerade die Frage, der Lombroso und Binet, freilich auf ganz verschiedenen Wegen, an den Leib gerückt sind, die Frage nach dem Wesen des Genies und des genialen Schaffens, wird auch kaum von der Zukunft restlos beantwortet werden. Und gerade deshalb werden Genie und Kunstwerk nie der Bewunderung entbehren. Denn in die Bewunderung mischt sich immer ein Bekenntniß, daß man etwas Unfaßbarem gegenübersteht. Die wahre Größe entzieht sich der Messung, ein Heiligenschein läßt sich nicht spectralanalytisch betrachten, eine Dichterkrone nicht auf der Goldwaage prüfen. Aus geheimnißvoller Pforte tritt das Genie, und jedes Kunstwerk ist ein Wunder . . .

VII.

Vom deutschen Drama.

Heinrich Bulthaupt.

Vor Kurzem ist der erste Band von Heinrich Bulthaupt's „Dramaturgie des Schauspiels" in fünfter Auflage*) erschienen, und wir halten diesen Anlaß für bedeutend genug, um dem Werke und seinem Verfasser einige Aufmerksamkeit zu schenken.

Bulthaupt's „Dramaturgie" ist ein Buch, das in der Geschichte des deutschen Schriftthums einen erhöhten Platz einnimmt. Rückschauend und vorwärtsblickend erscheint es uns gleichsam als der Abschluß einer Epoche, als der Beginn einer neuen Zeit. Noch stehen die Sterne der Classiker ob unseren Häuptern. Die Summe ihres Wirkens hat Bulthaupt gezogen, er hat aus ihren Schöpfungen die Gesetze

*) Heinrich Bulthaupt, „Dramaturgie des Schauspiels", 1. Band (Lessing, Goethe, Schiller, Kleist), 5. durchgesehene und erweiterte Auflage. Oldenburg, Schulze'sche Hofbuchhandlung, 1893. Mittlerweile sind der 2. Band (Shakespeare) in 5., der 3. Band (Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube) in 4. Auflage erschienen. Als prächtiges Seitenstück zu diesem Werke hat Bulthaupt eine „Dramaturgie der Oper" (Leipzig, Brockhaus 1887) geschrieben, ein in seiner Art fundamentales Buch, dessen kritische Betrachtung aber in erster Linie dem Musiker zu kommt.

entwickelt, die uns als Gesetze des Dramas gelten müssen, so lange kein neuer Titan dem Drama neue Bahnen weist. Daß unter den modernen Stegreifrittern der Kunst der Pfadfinder nicht ist, auch das hat Bulthaupt überzeugend bewiesen. Er hat in der Einleitung, die er der fünften Auflage seines Werkes auf den Weg mitgiebt, den jungen dramatischen Bilderstürmern, dem Aufgebote des Naturalismus, dessen Fahnenfetzen übrigens bereits in alle Winde zerflattert sind, die Schranke gezeigt, die das Kunstwerk von ihren Versuchen trennt.

Wir nannten sein Buch auch den Beginn einer neuen Zeit. Der Augenblick, wo ein Volk zum Bewußtsein der Gesetze kommt, nach denen es lebt, macht es zum Culturvolke. Wenn eine Litteratur die Principien des künstlerischen Schaffens erkennt — und diese Erkenntniß kommt viel später als das Erscheinen großer, bahnbrechender Genies — so beginnt die Blüthezeit seiner Entwickelung, die Zeit der Talente. Die Erkenntniß der dramatischen Gesetze liegt in Bulthaupt's „Dramaturgie" zu Tage. Indem wir dies constatiren müssen, glauben wir dem Buche seine ihm zukommende Bedeutung zu geben.

Bulthaupt's „Dramaturgie" ist kein dogmatisches, auf Autoritätsglauben gestütztes Lehrbuch. Der Verfasser bespricht der Reihe nach sämmtliche Werke jener Dramatiker, in denen die Kunst Gipfelpunkte erklimmt, und indem er die Technik ihres Schaffens klar und bloß gelegt, gelangt er zu allgemeinen Gesetzen, die uns so lange als Gesetze zu gelten haben, als wir die Kunst anerkennen, deren Wesen sie bilden.

Das wichtigste Resultat seiner Forschung ist wohl die, unserer Meinung nach, endgiltige Lösung der Frage von der „tragischen Schuld“. Wie ein Alp lastete die Verpflichtung, dem tragischen Helden eine „Schuld“ aufzubürden, auf dem Dramatiker. Der ganze Scharfsinn der Erklärer und Commentatoren lief dann darauf hinaus, die Schuld und ihren Begriff säuberlich aus dem Drama wieder herauszuschälen. Und niemals gelang es, diesen Begriff zu umgrenzen, seine Nothwendigkeit für das Drama durch völlige Ueberzeugung unseres moralischen und ästhetischen Gefühles zu beweisen. An Stelle der „Schuld“ setzt nun Bulthaupt die tragische Collision. Der Held tritt mit seinem Willen, mit seinem Herzen, mit seiner Pflicht einer stärkeren Macht gegenüber, und im Kampfe mit dieser Macht offenbart sich sein Geschick. „Insoferne der Held handelt und das, was ihn endlich zu Grunde richtet, will, ist er dramatisch; insoferne er übersieht, daß sein Wille sein Verderben ist und ihm den (im engeren Sinne ungewollten) Untergang bringt, ist er tragisch.“

Die einfachste, alltägliche Form des Tragischen ist der Kampf des Menschen mit dem Tode. Hier ringt der Lebenswille des Individuums mit der feindlichen Macht der Vernichtung. Und dies ist das Grundproblem alles Tragischen geblieben. Der Held muß nicht unbedingt eine Schuld auf sich geladen haben, die gesühnt werden muß — wenn wir gleich in sehr vielen Fällen dieses Sichauflehnen einer Macht gegenüber, die der Staat, der Glaube, die Moral sein kann, als Schuld empfinden — auch sein Temperament, sein Charakter kann mit seiner Umgebung

in Widerspruch gerathen und zum tragischen Kampfe führen. „Die Collision seiner Kräfte mit den Mächten der Zerstörung kann auf sittlichem Gebiete liegen, der Held kann moralisch schuldvoll werden (Macbeth, Karl Moor, Fiesco, Demetrius), sie kann aber auch lediglich in dem Widerspruche des Naturells mit einer äußeren zwangvollen Macht begründet sein (Jungfrau von Orleans, Tasso, Hamlet)." So sucht die moderne Dramatik fast ausnahmslos ihre Stoffe auf letzterem Gebiet. Und so hat auch die „Tragödie des Milieus" ihre künstlerische Berechtigung.

Erst beim Unterliegen im Kampfe wird das tragische Moment ausgelöst. „So lange der Held siegt, ist er nicht tragisch, erst sein Leiden macht ihn dazu."

Wenn aber auch der Held den Untergang nicht sieht, der hinter seinen Thaten steht, das Publicum muß über den Ausgang Klarheit haben. „Ein dramatischer Coup wirkt immer um so stärker, je gewisser wir ihn kommen sehen." Das ist ein Grundgesetz aller dramatischen Effecte und nur sensationslüsterne Stümper werden darauf ausgehen, das Publicum „überraschen" zu wollen.

Gelegentlich Goethe's „Iphigenie" kommt Bulthaupt auf die Sprache im Drama zu reden. Die naturalistische Strömung hat wieder die Frage an die Oberfläche getrieben, inwieweit die poetische Sprache der des wirklichen Lebens entsprechen oder gleichen müsse. Gegen eine „naturalistische" Bühnensprache tritt Bulthaupt mit vollem Rechte und mit aller Entschiedenheit auf. „Die poetische Redeweise ist ein stetes Entfalten der Begriffe zu Leben, Anschauung und Empfindung. Der Dichter löst seinen

Geschöpfen die Zunge; nicht, was sie im gewöhnlichen Leben gesagt haben würden, sondern was sie empfunden haben würden, spricht er aus.“ So wie der geschlossene Raum, in dem eine Handlung vor sich geht, auf der Bühne nur drei Wände hat und dem Zuschauer Einblick in die Geheimnisse der Vorgänge gewährt, so muß auch die Wand, die das Herz vom Munde trennt, für den Hörer fallen. Er muß Einblick gewinnen in die Brust des Helden, er muß erfahren, was hinter seiner Stirn vorgeht.

So richtig und unserer Meinung nach unanfechtbar der citirte Satz Bulthaupt's ist, so bleibe doch dem Dramaturgen der Vorwurf nicht erspart, daß er in seiner Nutzanwendung oft zu weit geht und Rhetorik, die eben Nichts weiter ist als Rhetorik, in den Schutz dieses Satzes stellt. Es verschlägt Nichts an Schiller's Ruhme, wenn man zugiebt, daß bei ihm das Pathos zuweilen die Grenze des Dramatischen überschreitet, daß an Stelle des Blitzes, der uns das Seelenleben der Handelnden erhellen soll, manchmal ein herrliches Feuerwerk aufflammt. Und gerade bei Schiller ist Bulthaupt am ängstlichsten bemüht, das Ueberwuchern der Rhetorik zu verdecken. Dies wird begreiflich, wenn man Bulthaupt's Standpunkt Schiller gegenüber kennt. Man könnte bei Bulthaupt's „Dramaturgie“ den leisen Einwand erheben, daß ihr Verfasser nicht immer die kritische Nüchternheit und Objectivität wahrt, daß sein persönliches Empfinden oft und laut zu Worte kommt. Bulthaupt ist wohl im Stande, Poeten und Werke, die seinem eigenen Gefühle fremd und peinlich sind, mit vollster Ruhe und

mit aller Anerkennung ihrer Vorzüge zu besprechen, wo ihm aber ein Dichter oder ein Stück an's Herz greift, läßt sich dieses nicht zügeln, und Bewunderung und Verehrung schieben sich vor die Kritik. Nirgends ist dies häufiger und nachdrücklicher der Fall, als wenn Bulthaupt sich mit Schiller beschäftigt. Da verschleiert zuweilen die Liebe für den großen Dichter den klaren Blick des Dramaturgen und da springt manches Urtheil aus hell schlagendem Herzen statt aus ruhig prüfendem Kopfe. Man könnte über die eine oder die andere Schiller betreffende Bemerkung streiten, vielleicht auch darüber, daß Bulthaupt einmal sagt: „Die Geschichte des Dramas kennt keinen größeren Künstler als Schiller und im Sinne der Composition kein bewunderungswürdigeres Kunstwerk als den „Wallenstein". Aber wenn man bedenkt, wie Schiller in den letzten Jahren fast gewaltsam in den Hintergrund gedrängt wurde, wie man in verstecktem und offenem Kriege gegen seine Kunst zu Felde zog, wie Viele es sich angelegen sein ließen, geringschätzig auf ihn herabzusehen, so kann man eine solche kräftige Reaction zu seinen Gunsten nur mit wahrer Freude begrüßen und ihr lauten Widerhall in deutschen Landen wünschen.

Der intensiven Beschäftigung mit Schiller entsprang wohl auch der Gedanke, Schiller's hinterlassenen Entwurf zu einem Drama „Die Malteser"*) auszugestalten. Wenn

*) Heinrich Bulthaupt: „Die Malteser", Tragödie in 4 Akten mit theilweiser freier Benützung des Schiller'schen Entwurfes. Frankfurt a. M., Koenitzer. 1884. In Deutschland wurde das Stück an fast allen großen Bühnen gegeben.

man Bulthaupt's Trauerspiel liest, noch mehr, wenn man es sieht, fühlt man sich gleichsam von weimarischem Geist umweht. Den Schwung der Sprache, den Reichthum an Bildern, den idealen Zug der Gestalten hat der Epigone vom Meister gelernt, dabei selbstständige Eigenart in Denk- und Redeweise wahrend. An Stelle der für unseren Geschmack unbegreiflichen Männerliebe, die bei Schiller das erotische Element in diesem Drama vertreten sollte, hat Bulthaupt eine tragische Liebe in den Mittelpunkt der Handlung gestellt. Doch ist gerade hier die Motivirung der Gefühle etwas locker, die plötzliche Entflammung des Helden zu unvermittelt. Man muß dabei an jene treffende Bemerkung Bulthaupt's denken, die auch Wetz (in seinem Buche: „Die Menschen in Shakespeare's Dramen") nicht zu widerlegen vermochte und die sich auf Shakespeare's Gestalten bezieht; Bulthaupt bezeichnet nämlich die unzulänglich erklärten oder ausgeführten Willenswendungen der Gestalten als einen charakteristischen Fehler Shakespeare's: „Das langsame Hinüberleiten von einem Entschlusse zum andern, das, gilt es den Weg vom Guten zum Bösen, tausend moralische Scrupel zu überwinden hat, kennt er eigentlich nur in Macbeth." Auch in den „Maltesern" ist der Weg, der den strengen Ritter über die Liebe zur Pflichtverletzung führt, ein zu jäher.

Auch in seinem jüngsten Werke, dem „Timon von Athen" (1893), worin Bulthaupt die Shakespeare zugeschriebene Dichtung mit Kraft und Geschick der Bühne wiedergewonnen hat, und wo er den Wettkampf mit dem Genius Shakespeare's mit kühnem Muthe aufgenommen

und mit Ehren zu Ende geführt, ist die Bekehrung des Menschenfeindes trotz aller Sorgfalt und Umsicht in der Motivirung eine solche, sagen wir echt Shakespeare'sche Willenswendung. Minder hoch als die „Malteser" und den „Timon" stellen wir Bulthaupt's Drama „Gerold Wendel" (1884), wo das Interesse zwischen den beiden Hauptfiguren, zwei Brüdern, die sich befehden, hin und her pendelt. Da erscheint wieder der Einfluß Schiller's unverkennbar. Bei der Besprechung der Maria Stuart sagt Bulthaupt: „Hier wie in den „Räubern" und „Kabale und Liebe" findet sich die Liebhaberei des Dichters, Spiel und Gegenspiel einander ebenbürtig zu gestalten und statt eines Helden zwei zu schaffen (Karl und Franz, Maria und Elisabeth)."

Mit außerordentlich geschärften kritischen Sinnen weiß Bulthaupt die Technik eines Dichters zu erfassen. So wenn er beispielsweise die Actschlüsse bei Lessing erklärt. Anstatt die vorangegangenen Eindrücke kurz und kräftig mit Einem Worte und in einer Situation zusammenzufassen, zieht es Lessing wiederholt vor, einen starken Eindruck wieder zu verwischen. „Lessing setzt mit seinen Actschlüssen bald deutlich, bald undeutlich ein neues Motiv ein, anstatt ein vorhandenes zum Austrage und Abschlusse zu bringen, er eröffnet in ihnen leise eine neue Pforte, anstatt die alte sichtbar und hörbar abzuschließen, und oft läßt er uns rathlos zwischen Thür und Angel stehen. Einen eigentlichen Schluß bringen seine Acte fast nie." So wenn er die syntaktischen Eigenthümlichkeiten bei Lessing oder bei Kleist betont, etwa bei Jenem auf die

lediglich zur Versfüllung dienenden Wiederholungen einzelner Worte, bei diesem auf die häufige Verwendung des artikellosen Subjects, der Nachstellung des Attributs hinweist. Nicht diese kleinen Züge entdeckt zu haben, sondern aus ihnen werthvollstes Material zu unserer Bühnen- und Sprachgeschichte schöpfen zu können, rechnen wir Bulthaupt als hohes Verdienst an. Und noch Eines sei nicht vergessen. Immer steht hinter dem das Dichterwerk besprechenden Dramaturgen der die Bühne kennende Regisseur, der zuweilen eine Bemerkung über Inscenirung oder Darstellung macht und dabei stets wieder das Bedauern erweckt, daß es keine Bühne giebt, wo dieser Mann den Feldherrnstab führt. Bewundernswerth ist seine Kenntniß der Kräfte, über welche die heutige Bühne verfügt.

Er kennt jeden Schauspieler, seine Art und seine Verwendbarkeit. Es ist selbstverständlich, daß hierbei das Wiener Burgtheater nicht zu kurz kommt. Bulthaupt bespricht Sonnenthal als Clavigo, Lewinsky als Nathan, Frau Wolter als Messalina, er hat hier ein charakteristisches Wort für Frau Hohenfels und dort eines für Robert.

Eine Dramaturgie würde sehr einseitig sein, wenn sie nicht auch dem Publicum Beachtung schenken würde. Der Kritiker muß nicht nur das Werk, sondern auch den Erfolg und den Effect des Werkes studiren. Bulthaupt sucht die Fäden, welche die Psychologie des Volkes mit der Psychologie des Dichters verknüpfen, er blickt prüfend in den Spiegel der Volksseele, um dort, gleichsam im Reflexlichte, die Entwicklung der dramatischen Kunst zu verfolgen. Und manchmal fällt aus diesem Spiegel ein

helles Licht über einzelne Dinge und Phasen. So wenn Bulthaupt die Beichte als die schlimmste Feindin der tragischen Buße erklärt und, diesen Gedanken verfolgend, zum Schlusse kommt, „daß es nicht zu verwundern ist, wenn der Katholicismus mit diesem Institute keine wahrhafte Tragödie hat schaffen können, daß der große Calderon alles Andere eher als ein tragischer Dichter ist, und daß ein wirkliches Drama erst möglich wurde, als der Protestantismus der Vergeltung freien Lauf ließ — mit Shakespeare". Der Psychologe forscht in der Volksseele der Deutschen nach dem Grunde für den Erfolg solcher Schöpfungen, „die ein Mittelding zwischen Drama und dramatisirtem Epos, bald Dramen in mächtigster Ausdehnung, bald nur Bilderreihen ohne dramatischen Kern sind." (Die Wagner'schen „Nibelungen," die „Faust"-Aufführungen an vier, drei und zwei Abenden, der „Parsifal", das Oberammergauer Passionsspiel, die Lutherfestspiele von Otto Devrient und Herrig u. A. m.) Hier ergiebt sich der Fall, daß der Dichter mit einer Eigenheit des deutschen Volksgeistes rechnen, ja auf sie zählen kann. „Während der germanische Genius, romantisch zerstreut, den Faden einer dramatischen Handlung leichthin fahren läßt, wenn ihn die Phantasie des Dichters nur wie der Engel den Habakuk mit festem Griffe von Bild zu Bild trägt, so macht er sich aus der Ueberschreitung der Formgesetze auch nach der Seite der Dauer Nichts und wartet mit der Zusammenfassung der Summe von Eindrücken geduldig bis zum spätesten Schlusse, wenn ihn diese nur selbst reizten und fesselten."

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, in welcher Weise Bulthaupt Kritik übt. An das Ende seiner dramaturgischen Erfahrung durfte er den Satz stellen: „Die echte Poesie kann kommen, in welcher Gestalt sie will: idealistisch oder realistisch, mit den Zügen des Sophokles oder Shakespeare's, Schiller's oder Grillparzer's, Hebbel's oder Ludwig's, Björnson's oder Ibsen's — der Formen sind viele, aber der Geist ist einer: der anti-naturalistische Geist, der in das Chaos der irdischen Geschehnisse Gesetz, Ordnung und Schönheit bringt, in die ‚unharmonisch durcheinander klingende Menge aller Wesen' Einheit und Harmonie."

Bulthaupt ist von diesem Geiste durchdrungen. Man braucht nur Weniges von ihm gelesen zu haben, um zu erkennen, daß ihm als oberstes Gesetz aller Kunstübung die Schönheit gilt. In seiner Novelle „Ganymed",*) übrigens einem köstlichen Kronjuwel der deutschen Novellistik, sagt er einmal: „Wenn mir die Schönheit nahe tritt, wo immer in welcher Gestalt, da entzündet sich das Gewelle meines Blutes in heißer Leidenschaft." Dies Wort gilt dem Dichter und dem Kritiker überall. Es kommt zur völligen Herrschaft in seinen Gedichten,**) die inhaltlich wie der Form nach dem Schönheitsdienste geweiht sind. Vielleicht stört in Bulthaupt's Werken hie und da der Widerklang hellenischer Denk- und Ausdrucksweise, aber

*) H. Bulthaupt. Vier Novellen. Dresden, Pierson 1888.

**) H. Bulthaupt „Durch Frost und Gluthen" Gedichte. 2. gänzlich umgestaltete Auflage. Oldenburg, Schulze'sche Hofbuchhandlung 1893.

das Herz muß Einem aufgehen, begegnet man heutigen Tages einem Manne, dessen Sinnen und Fühlen der hellenische Cult des Schönen bestimmt.

Fern im Norden, in der alten Hansestadt Bremen, lebt und schafft Heinrich Bulthaupt. Er hat es verstanden, in dieser Stadt alle Kreise für künstlerisches Wirken zu interessiren, ja zu begeistern. Und es ist seltsam zu beobachten, wie eine starke, künstlerische Individualität wie die seine im Stande ist, der Kunstfreude lebendiges Grün dem starrsten Boden zu entlocken.

Theater-Reformen.

I.

Es giebt keinen Stillstand. In der Entwicklung der Menschheit so wenig, wie in der Entwicklung der Kunst. Eine neue Zeit bringt neue Werthe und neue Formen hervor, sehnt sich nach neuen Idealen und schafft sich neue Begriffe von den Grundprincipien aller Kunst: Wahrheit und Schönheit. Da bricht der Sturm den Stolz eines Waldes, und dort küßt die Sonne ein junges Reis. Neue Quellen entspringen dem Grunde und werden zu Bächen und Strömen. Und herrliche Ströme kommen in sumpfige Marschen, begraben ihre Kraft in sandigem Flachlande. Das Schicksal des werdenden Baumes, des Macht und Fülle sammelnden Flusses zu bestimmen, vermag Keiner; es sei denn, der Beobachter ersehe, daß dieser Baum in diesem Boden kein Gedeihen, dieser Strom in dieser Richtung keinen Weg, kein Gefälle zu finden vermag.

Und so ist denn auch in unserer Zeit, wo ein neues Leben, eine neue Kunst allüberall aus der Erde tritt und

freie Bahn verlangt, ein neues Keimen sich vielfältig regt, ein neues Geäder aus der Tiefe des Berges an's Licht dringt, manches Gewächs und manches Gewässer dem sicheren Untergange verfallen. Aber unnütz war keines. Der absterbende Stamm mag den Boden düngen, der allzu schwache Strom dem kommenden und stärkeren den Weg bereiten und die Richtung bestimmen.

In der Lyrik, im Roman und im Drama sehen wir ein Keimen und Strömen, ein Suchen nach neuen Pfaden, ein Ringen nach neuer Macht. Auf dem Gebiete des Romans war der Entwicklungskampf am stärksten. Hier haben sich die Parteien gefunden, die Ziele geklärt. Die Entscheidung steht bevor. Die Lyrik, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Führerin gewesen, ist in der politischen und socialen Debatte, welche die zweite Hälfte des Jahrhunderts mit ihrem Lärm erfüllte, verstummt und regt jetzt erst wieder die Flügel zu neuem Aufschwunge. Das Drama, von allen Kunstformen die in ihrer Entwicklung langsamste und schwerfälligste, hat im letzten Jahrzehnt eine neue Wendung genommen oder doch zu nehmen versucht. Erst schüchtern und leise, dann laut und vordringlich. Erst bedächtig experimentirend, dann auf einmal kathederhaft theoretisirend. Diese Wendung, die heute gerne ihre Daseinsberechtigung erweisen und verbriefen möchte, die nicht nur eine Reform des Dramas, sondern auch eine Reform der Bühne und des Publicums begehrt, ist lehrreich und interessant in ihrem Werden und in ihren Ansprüchen zu betrachten. Und solche Betrachtung gipfelt

in der Frage: Wie wird das Theater der Zukunft sich gestalten?

Für dieses Theater der Zukunft ist auch schon das Schlagwort gefunden: „Le théâtre vivant“ nennt Jean Jullien*) sein jüngst erschienenes Buch, das theoretisch wie praktisch den Reformen das Wort sprechen will. Es ist das charakteristische Merkmal dieser Reformen, daß sie durchaus nicht organisch aus dem Entwicklungsgange des Dramas sich ergeben, sondern demselben anempfunden und inoculirt sind. Wenn man die neue Richtung bei den französischen oder den deutschen Modernen auf ihre Anfänge zurückverfolgt, und das ist nicht schwer, denn der gemachte Weg ist ein überaus kleiner, so wird man diese Anfänge im Schatten des Romans finden. Die wissenschaftliche Betrachtungsweise, die dem Naturalismus das Leben geschenkt, beleuchtet den Eingang zum neuen Wege. Und der Naturalismus, der auf allen Linien den Rückzug angetreten, der seine Lager abgebrochen und sich für überwunden erklärt, im Drama kämpft er noch um jeden Fußbreit Boden. Jean Jullien steht nicht viel weiter als Zola, der in seinem vor mehreren Jahren erschienenen Buche „Le naturalisme au théâtre“ jedes Werk eine den Conventionen gelieferte Schlacht nannte und die treue und wahre Darstellung modernen Lebens auf der Bühne forderte. Jullien hat sich nur bemüht, die Consequenzen zu ziehen. Er sagt, jedes Drama sei

*) Jean Jullien: „Le théâtre vivant.“ Essai théorique et pratique. Paris, Charpentier, 1892.

ein Stück Leben, das mit Kunst auf die Bühne verpflanzt wurde. Im Leben ist Alles Ueberraschung, also sei auch auf der Bühne Alles Ueberraschung. Dieser Satz bedingt die Aufhebung der alten Regel, die vom Dichter verlangt, daß er das Publicum auf Alles vorbereite, daß er dem Zuschauer Einblick gewähre in das Getriebe der Motive, ihn überzeuge von der Kraft der im Drama wirkenden Factoren. Jullien will Nichts von einer Lösung wissen; er verdammt jede Exposition. Die handelnden Personen dürfen nur das sprechen, was unmittelbar zur Sache gehört, sie dürfen nicht die geringste Rücksicht auf das unterrichtet sein wollende Publicum nehmen. Auch in der Wirklichkeit werden die Ereignisse nicht „vorbereitet" noch „gelöst". Der Dialog soll nicht continuirlich sein, sondern wie im Leben durch Pausen unterbrochen, durch Bewegungen, Gesten ergänzt und im Gleichgewichte gehalten werden. Der Dialog sei überhaupt nicht das Wichtigste, sondern eben die Geste, die Bewegung. Das Interesse des Zuschauers wende sich ganz der Handlung, nicht dem Individuum zu. In diesem Punkte stimmt also Jullien vollkommen mit dem Ausspruche des Aristoteles überein: „Die Tragödie ist die nachahmende Darstellung nicht von Personen, sondern von Handlung in Leben in Glück und Unglück." Das darf uns nicht Wunder nehmen, denn wiederholt beruft sich Jullien auf das griechische Theater, das ihn mit tiefer Verehrung erfüllt und in dem er reichste Inspiration für das Theater der Lebenden zu finden vorgiebt. So sieht auch Jules Lemaître, der geistvolle Eklektiker der französischen Kritik, in Euripides

einen Vorläufer der „freien Bühne“. Denn Euripides läßt seine Figuren schon so sprechen, „als wären sie ohne Zeugen“; er läßt ihre innere Sprache zu Worte kommen und bedient sich dabei oft einer geradezu brutalen Aufrichtigkeit.

Da Jullien in der Handlung die Hauptsache des Dramas sieht, so widmet er ihr seine ganze Aufmerksamkeit. Er findet, daß die „Achse des Theaters die Liebe sei“. Man muß diese Achse verschieben, meint er, an Stelle der Liebe eine allgemein menschliche oder sociale Frage zum Kern des Stückes machen. Gut. Aber die Liebe ist nun einmal die wichtigste menschliche und sociale Frage, um deren Lösung sich das Glück, das Heil der Menschen dreht. Es giebt überall nur zwei Gegen-Elemente, Tag und Nacht, Ja und Nein, Wellenberg und Wellenthal. So lassen sich auch alle Gefühle, alle Bestrebungen der Menschen auf die zwei Grundtriebe: Liebe und Haß, Anziehung und Abstoßung zurückführen. Der Dramatiker, der in kleinem Rahmen das Bild der Welt zu malen unternimmt, wird auf Licht und Schatten, auf Farbenglanz und lebendigen Ton nicht verzichten wollen. Und so wird denn die Liebe, das Ebben und Fluthen, das Blühen und Reifen der menschlichen Gefühle nach wie vor das oberste und wichtigste Thema jeder Poesie und auch der dramatischen bleiben. Die Versuche der Modernen, Dramen ohne Gefühlsconflicte aufzubauen, müssen an der Theilnahmslosigkeit des Publicums scheitern. Jullien's Dramen selbst kann man diesen Versuchen nicht beizählen. Sie sind alle auf dem Théâtre libre gespielt

worden, und manche haben auch den Weg auf andere Bühnen gefunden. Als das beste erscheint uns „Das Meer", eine breite und lebendige Fischerstudie. Aber alle diese Stücke sind mehr oder minder Liebesdramen, allerdings von recht seltsamer Structur. Jullien hat eine scharfe und sichere Beobachtungsgabe, einen feinfühlenden Sinn für das markante und charakteristische Detail. Durch den Mangel jeglicher Exposition jedoch erscheinen uns seine Personen unklar und schwankend. Man gewinnt niemals ein volles sich rundendes Bild der Vorgänge auf der Bühne. Man ist immer in der peinlichen Lage des Zuschauers, der nicht Alles versteht und immer im Begriffe steht, Alles mißzuverstehen. Was Jullien erweitert und vertieft wissen möchte, ist das Seelenleben der Handelnden. Er geht, wie Strindberg, den „einfachen Theater-Charakteren" aus dem Wege wie den „einfachen Motiven". Er will uns complicirte Menschen vorführen, uns eine That darstellen als das Resultat einer Fülle unentwirrter und unentwirrbarer Motive, die wir nicht zu kennen brauchen, die wir höchstens ahnen dürfen.

Jullien hat seinem Buche eine interessante Beobachtung eingefügt. Er hat, mit einem Chronometer in der Hand, die Bühneneffecte in ihrer Wirkung auf das Publicum studirt. Dabei hat er gefunden, daß die Effecte der Handlung die langsamsten und schwächsten sind; die Worteffecte wirken schon rascher und stärker, die mimischen Effecte erscheinen als die schnellsten und kräftigsten. „Wir sind zur Erkenntniß gekommen," führt er aus,

„daß die ersten (die Handlungseffecte), da sie eine gewisse Verstandesarbeit, eine dauernde Inanspruchnahme des Geistes verlangen, selten laute Kundgebungen hervorrufen; kommen diese aber vor, so benöthigen sie drei, vier, fünf, selbst sechs Secunden zu ihrer Auslösung. Andererseits erwecken sie starke Reaction des Interesses oder der Kälte. Die Worteffecte, die weit mehr oberflächlicher Natur sind, keine große Anstrengung noch Aufmerksamkeit des Geistes verlangen, brauchen eine bis anderthalb Secunden zur Reaction. Die Reaction ist hörbar und geht vom Gemurmel bis zum Applaus. Was die mimischen Effecte betrifft, ist ihre Wirkung eine sofortige. In allen Fällen äußert sich Mißfallen rascher wie Beifall."

Wir wollen die Genauigkeit dieser Angaben hier nicht weiter untersuchen. Wir finden aber in ihnen, so wie Jullien sie darstellt, ein beweiskräftiges Argument gegen seine eigenen Theorien.

Was ist dramatische Handlung? Nichts Anderes als ein Umsetzen von Gefühlen und Gedanken in Thaten.

Jullien's Reform — und sie entspricht dem Streben der Modernen nach einer neuen Art des Dramas — geht von complicirten Seelenvorgängen, complicirten Motiven aus, verlangt also an Stelle einer großzügigen, übersichtlichen, freskenhaften Handlung eine aus vielen, vielen kleinsten nnd allerkleinsten Theilchen zusammengesetzte Action. Sie betont die Details, sie verweilt bei den unscheinbarsten, unauffälligsten, oft kaum zur Erkenntniß der Personen kommenden Vorgängen. Da aber gerade die Handlung am längsten braucht, bis sie zum Bewußtsein

des Publicums und zum Effecte kommt, so ergiebt sich, daß das Publicum nicht folgen kann, im Rückstande bleibt. Im Lesen können wir bei dieser oder jener Stelle verweilen, unsere Gedanken auf diese oder jene Fährte schicken, die Ergänzungsarbeit unserer Phantasie in Anspruch nehmen und, die Theilchen zusammenfassend, ein Ganzes bilden und uns vorstellen. Im Theater haben wir dazu keine Zeit.

Die Stücke der Modernen sind Nichts als Romane in dramatischer Form. Sie gewinnen an Plastik beim Lesen, sie verlieren ihr Bestes auf der Bühne. Und ihr Bestes ist die durch peinliche und genaue Beobachtung der Wirklichkeit gewonnene Fülle an Details, ist die am Detail haftende Stimmung, die wie ein Flor über dem Unscheinbaren liegt. Die Stimmung ist der Odem des Leblosen, ein Dämmern über den Dingen. Der echte Künstler, dessen Seele auch das Leblose umfließt, schafft sie unbewußt. Die Modernen aber strengen sich an, sie zum Wichtigsten auf der Bühne zu machen.

Das große, allumfassende Gesetz von der Erhaltung der Kraft ist auch in der Kunst anwendbar. Nicht das kleinste Maß von Energie geht verloren, es wandelt sich blos um. Wie der Baum die empfangene Sonnenwärme wiedergiebt, wenn sein Holz im Ofen prasselt, so wirkt das Kunstwerk mit der Kraft, die sein Schöpfer daran verwendet, auf den Beschauer oder Hörer. Was ist nun ein nach dem modernen Recepte verfaßtes Drama? Ein aus tausend Einzelheiten combinirtes Bild, ein Stück Leben, ein Stück Natur, das auf die Bühne verpflanzt wurde. Es ist durch die Kunst der B e t r a c h t u n g so geworden,

wie es ist. Je größer diese Kunst, desto mehr entspricht es der modernen Formel. Damit aber ein solches Stück seine ganze Wirkung äußere, die aufgewendete Kraft in vollem Maße abgebe, verlangt es wieder Betrachtung von Seite des Empfängers. Das Theater aber ist kein Ort der Betrachtung! Das Theater heischt kategorisch die Idee in ihrer sinnenfälligsten Gestalt, in der T h a t. Der dramatische Dichter kann Begeisterung, Sympathie oder Haß übertragen, er kann seine Moral, seinen Glauben, sein Gefühl der Menge mittheilen, indem er Thaten sprechen läßt. Er hat beim Publicum viele Momente zu überwinden, die Trägheit des Ruhenden, die Ermüdung durch andere, ähnliche oder gleiche Ideen und Gefühle, den Widerstand der Gegensätze. Wenn seine Kunst genügend ist, so wird er Sieger bleiben. Die neue Formel jedoch kann ihn nie zum Siege führen. Denn sie verlangt die S t i m m u n g als Mittel der Kraftübertragung, verlangt eine Kraft des Schaffens, die auf diese Art, das heißt von der Bühne herab, nicht restlos übertragbar ist.

Jean Jullien hat die Methode des Théâtre libre in Worte gefaßt. Wenn man die an dieser Experimentir-Bühne aufgeführten Stücke Revue passiren läßt, wird man die Theorien Jullien's schier auf alle anwenden können. Wie der Naturalismus, so ist auch dessen späte Frucht, die neue Theater-Reform, von Frankreich nach Deutschland gedrungen. Sie hat hier eine Menge „moderner" Stücke gezeitigt, die alle den Anspruch erheben, die alten Formen endgiltig zu sprengen, dem Theater der Zukunft die richtige Straße zu weisen. Da ist denn vor Kurzem ein Buch

erschienen, das, ein Seitenstück zu Jullien, als der Gesetzentwurf der deutschen Theater-Reform gelten kann. Die Begründung eines neuen dramatischen Systems nennt H. Gartelmann sein Werk*). Er bemüht sich vor Allem, die Dramatik des Aristoteles mit logischem Scharfsinn zu widerlegen, um dann auf ihren Trümmern sein Gebäude errichten zu können. Er kommt in seiner Untersuchung der Grundzüge tragischer Kunst zu einem Jullien vollkommen entgegengesetzten Schlusse. Ihm zu Folge bilden die Charaktere (das ist die Personen) den eigentlichen Gegenstand des Dramas. Also nicht die Handlung ist die Hauptsache, „die Charaktere sind im Drama der Zweck, die Handlung aber nur ein Mittel zum Zweck; im Epos ist es umgekehrt". Aus diesem Satze ergeben sich dann Folgerungen wie: „Die Einheit der Handlung ist kein dramatisches Gesetz," und: „Für den künstlerischen Werth des Dramas kommt der Stoff überhaupt nicht in Betracht." Auf absolute Neuheit darf übrigens Herrn Gartelmann's Fundamentalsatz keinen Anspruch erheben. Otto Ludwig sagt einmal: „Wenn anders Aristoteles' Erklärung des Zweckes der Tragödie, durch Mitleid und Furcht diese und dergleichen Leidenschaften zu reinigen, die richtige ist, so sind auch die Charaktere, das heißt die Menschen, die Hauptsache darin, nicht die Handlung; denn Mitleid und Furcht knüpfen sich an die Menschen, nicht an die Handlung. Die Handlung an sich kann nur Spannung der Neugierde

*) Henri Gartelmann: „Dramatik. Kritik des aristotelischen Systems und Begründung eines neuen." Berlin, 1892 S. Fischer.

oder Philanthropie erregen. Die Handlung ist nur Mittel mit, den Menschen interessant zu machen. Charakter aber ist nicht blos Besonderheit, sondern menschliche Existenz."

In diesem Nachsatz liegt der Widerspruch. Denn was Ludwig Charakter nennt, ist an und für sich schon Handlung. Uebrigens erscheint uns die ganze Streitfrage müßig. Charakter und Handlung bilden im Drama ein unlösbares Ganzes. Wir erklärten oben die dramatische Action als ein Umsetzen von Gefühlen und Gedanken in Thaten. Dabei muß man sich Lessing's Ausspruch vor Augen halten, daß diejenige Handlung die dramatisch größte ist, welche das meiste Licht auf den Charakter einer Person wirft. Im Ludwig'schen Sinne hieße das jene Handlung, welche den wichtigsten Ausschnitt aus einer Existenz darstellt. Die Bühne verlangt nicht, wie Freytag meint, das Werden eines Charakters zu sehen, sondern dessen stärkste Bethätigung. Diese aber offenbart sich am besten in einem Kampfe. Jedes Drama erzählt uns einen solchen Kampf; es ist eine Revolution, eine Empörung des Einzelnen oder einer Gemeinschaft, eines Gefühles oder eines Gedankens, es ist ein Auflehnen gegen eine Pflicht, ein Vorurtheil, gegen ein Geschick — es ist der dramatische Conflict! Das classische Drama (besonders das der Franzosen) ist eine Tragödie der Pflicht, das romantische eine Tragödie der Leidenschaft, das moderne eine Tragödie der Lebenskunst, des socialen Problems. Das moderne Drama, das heißt das Drama, das die Kämpfe unserer Zeit zum Inhalte hat, stellt Fragen auf, die es nicht beantworten kann, behandelt Conflicte, deren Lösung in weiter

Ferne liegt. Es vermag oft nur, auf das ferne Ziel zu deuten, Ausblick auf den Weg zu öffnen, der zum Ziele führt. Daher kommt es, daß an die Stelle des geschlossenen Dramas, wo mit dem Fallen des Vorhanges die Handlung ihr völliges Ende erreicht, zuweilen ein Drama tritt, dessen Schluß kein Abschluß ist, sondern eine weite Perspective zeigt, eine Fortentwickelung der Ereignisse, die sich eben vor dem Zuschauer abgespielt haben. Wenn Jullien die „Lösung" verwirft, weil es auch im Leben keine rechte und wirkliche Lösung giebt, so tappt er nur ungeschickt nach dem Richtigen. Unsere Zeit, die an unlösbare Probleme herangeht, kann sich nicht damit begnügen, wenn Hans und Grethe sich kriegen. Mehr als je ist das Verlangen vorhanden, hinter dem einzelnen Falle, den das Drama bietet, die Allgemeinheit zu sehen. Es ist ein Verlangen nach dichterischen Symbolen. Früher suchte man in jedem Stücke die Moral, heute sucht man in jedem das Symbol. Und das moderne Drama (das aber nicht etwa gleichbedeutend ist mit dem Drama der „Modernen"), aus dem sich das wirkliche Theater der Zukunft entwickeln wird, wird künstlerische Symbolik mit künstlerischem Realismus verbinden, sich also jener Formel unterordnen, die allen großen Meistern als Gefäß ihres Geistes diente. Die Modernen übertreiben den Symbolismus bis zur Mystik, den Realismus bis zum Naturalismus. Wiederum müssen wir Otto Ludwig citiren, der in so klaren Worten das ausspricht, was die Modernen in reformatischem Drange zu formuliren trachten. „Die Poesie gründet sich auf Nachahmung. Aber sie ahmt nur das Wesentliche nach.

sie wirft das Zufällige weg. Sie ahmt den Weltlauf nach, wenn sie erfindet, aber in ihm eben nur das Wesentliche, dasjenige, was sich jederzeit als wesentliches Zubehör ausweist. Ihr Hauptaugenmerk geht darauf, durch Geschlossenheit dem, was sie aus dem Ganzen des Weltlaufes nimmt, das Gepräge eines Ganzen für sich zu geben, den Kreis abzuschließen. Ein solches typisches Zubehör ist Schuld und Strafe, Charakter und Schicksal als Folge seines Thuns."

In solchem Sinne, insofern das Drama ein Stück Wirklichkeit darstellt, wie es dem Dichter von seinem hohem, Alles überschauen, Alles deutenden Standpunkt erscheint, ist es realistisch, ist es Nachahmung der Wirklichkeit. Wenn aber Herr Gartelmann, der uns hier immer gleichsam als Wortführer der „Modernen" gelten mag, schlankweg behauptet, „die dramatische Dichtung ist Nachahmung", so kann man dieses „Grundgesetz" unmöglich ernst nehmen.

Das Theater verlangt Illusion in der Zeit, im Raum und in der Ausdrucksform. Es ist schlechterdings Unsinn, wenn Herr Gartelmann lehrt: „Gebraucht eine Handlung in der Wirklichkeit zu ihrem Verlaufe eine halbe Stunde, so hat sie in der Nachahmung (also auf der Bühne) eben diese Zeit nöthig." Wir wollen dem gegenüber den Satz Schiller's halten, es gäbe auf der Bühne keine andere Zeit, als blos die stetige Folge der Handlungen.

Auch die Bühnensprache muß der Illusion unterthan sein. Der Zuschauer weiß sehr genau, daß die Sprache der Handelnden sich gar nicht mit der des wirklichen Lebens deckt, noch überhaupt vollkommen decken kann. Gartel-

mann wendet sich nun gegen folgende Ausführung Heinrich Bulthaupt's (in der „Dramaturgie des Schauspiels": „Nicht was ein bestimmter Charakter in einem gegebenen Moment wahrscheinlich gesagt haben würde, spricht er aus, sondern was bei der Aussprache dieses oder jenes Wortes sich in der Seele des Redenden bewegt haben muß," und hält dies für eine klare Verwechslung von Dramatik und Lyrik. Damit verurtheilt er also, ohne es zu wissen, sämmtliche als classisch geltenden Dramen der Weltlitteratur. Denn wir glauben nicht, daß ein sophokleischer oder shakespeare'scher Held im Leben so gesprochen hat, wie ihn der Dichter reden läßt — aber die dichterische Rede giebt uns einen gewiß treuen Spiegel seiner Gedanken.

Herr Gartelmann geht weiter: „Die Sprache des Dramas muß diejenige der Wirklichkeit nachahmen und die Personen charakterisiren — kann daher im Allgemeinen nur die prosaische sein". Er verschärft diesen Satz später noch: „Einem Drama Verse und Reime geben, heißt einen Adler mit Pfauenfedern ausstaffiren." Das Versificiren ist ja „sicher doch nur eine mechanische und keine Sache des Genies".

Aber hier, in dem Kampfe gegen den Vers, fühlt sich Herr Gartelmann nicht recht sicher, und er möchte sich gerne den Rückzug decken: „Ist die dichterische Sprache der Wirklichkeit nachgeahmt und charakterisirt sie die betreffende Person, so ist gegen den Gebrauch derselben selbstverständlich Nichts einzuwenden." Ja, wann geschieht denn dies? Wo und wann in aller Welt wird in der Wirklichkeit dichterisch gesprochen?

Gartelmann's Buch erschien uns einer so ausführlichen Besprechung werth, weil es ein symptomatisches Buch ist. Es ist das Product der Reformbewegung der deutschen „Modernen", es zeigt uns in klarer nüchterner Weise den Weg, den die junge Berliner Schule gegangen ist und geht, und der nach ihrer Versicherung der einzig richtige Gradus ad Parnassum ist. Man mag fragend ein Stück von Johannes Schlaf, Max Halbe oder einen anderen der jungen Stimmungs- und Nachahmungskünstler untersuchen, man wird finden, wie Theorie und Praxis sich decken. Uns diene als Beispiel eines der sicherlich bedeutsamsten Werke der Modernen, das Drama: „De Waber" von Gerhart Hauptmann.*)

Alle Gesetze, die der Theoretiker Gartelmann aufstellt, können hier zur Anwendung kommen, Das Augenmerk des Dichters ist einzig und allein auf die Charaktere gerichtet, es giebt so gut wie gar keine Einheit der Handlung; die Sprache ist der Wirklichkeit mit größtmöglicher Treue nachgeahmt. Allerdings sind „De Waber" auch kein Drama. Wenn dieses Werk ein litterarisch hochstehendes und werthvolles ist, so hat Hauptmann's Talent, das allen modernen Reformen zum Trotze dem Lichte nachstrebt, es dazu gemacht. Hauptmann's Talent ist epischer Natur. Der Dichter besitzt in hohem Grade die Kunst der Beobachtung und der charakteristischen Reproduction. Er kennt die intime Behandlung der Details. Er weiß jene zu

*) Gerhart Hauptmann: „De Waber." (Die Weber.) Schauspiel aus den Vierziger Jahren. Dialekt-Ausgabe und hochdeutsche Ausgabe. Berlin 1892. S. Fischer.

verwenden, welche geeignet sind, die Schilderung eines Gegenstandes oder einer Person zu vertiefen und zu bereichern. Bezeichnend für seine Technik ist die Wiederholung desselben Vorganges, derselben Stimmung, geschaut und empfunden von verschiedenen Standpunkten aus. Seine Sinne sind ungemein empfänglich für jedes Schwanken der Stimmung, für jedes Dämmern der Gefühlseindrücke. Seine Eigenheit tritt schon in seiner Erstlingsarbeit, der Novelle „Bahnwärter Thiel" *) deutlich zu Tage; der Stimmungszauber intimer Naturbeobachtung würde aus dem kleinen Dinge ein Kunstwerk machen, wenn nicht die brutale Handlung den Eindruck zerstörte. Nimmt man „De Waber" in einsamer Stube zur Hand, so vermag uns der Dichter im Banne seiner Phantasie mit starker Kraft festzuhalten. Wir athmen mit ihm die gedrückte Luft der Weberstuben, erbeben mit ihm vor dem Elende, das, eine schleichende Krankheit, diese arme Menschenheerde ergreift, sehen mitleidigen Auges die Bewegung des Aufstandes sich vorbereiten, in wildem Gewitter sich entladen, sehen mit ihm in die Zukunft, die elend und schlecht sein wird, als hätte der Sturm nie getobt. Und was uns all das mit dem Dichter mitfühlen und mitempfinden heißt, ist die Suggestion der Stimmung, der Flimmerreiz der kleinen Züge. Die hohen Lichter und die tiefen Schatten liegen auf diesen kleinen Zügen; sie sind es, die den Charakter des großen Gemäldes bestimmen. Auf der Bühne aber

*) Sie erschien zuerst (1887) in der „Gesellschaft". Nun liegt sie in Buchform vor: G. Hauptmann: „Der Apostel". „Bahnwärter Thiel". Novellistische Studien. Berlin, 1892, S. Fischer.

würde der ganze Eindruck zerflattern. Es würde sich zeigen, daß die Details zu schwach sind, um das Gerüst des Dramas zu tragen. Jeder Zwischenact müßte die Stimmung heillos zerreißen, jeder schauspielerische Effect einen dichterischen Effect erschlagen. Gerade das Uneigentliche, der Hintergrund mit seiner tendenziösen Bewegung würde wirken*). Man hätte den Eindruck, als spielten winzige Figuren vor einem großen, großen Prospect. Manches, was uns beim Lesen erschüttert und rührt, müßte auf der Bühne vergröbert, widerlich und abstoßend wirken. Wenn ein Werk geeignet ist, von der Einheit des Dramas, von dem Ringe, in dem die Ereignisse laufen müssen, von dem Helden, der die Handlung trägt und die Idee des Dichters synthetisirt, zu überzeugen, so sind es „De Waber", wo alle diese Erfordernisse des Dramas fehlen und wo ein größtes dichterisches Talent nicht hinreichte, ein Drama aus Bestandtheilen zu bauen, die dem Epos gehören. Der consequente Realismus, dessen Lehre Jullien in Frankreich, Gartelmann bei uns formulirte, als dessen Dichter Gerhart Hauptmann heute gilt, kann weder in der Theorie noch in der Praxis das Theater der Zukunft bestimmen.

Da wollen wir noch eines Heftchens Erwähnung thun, das den consequenten Realismus im Titel führt**). Es ist frisch und schneidig geschrieben, sein anonymer Verfasser

*) So oft bisher „De Waber" auf die Bühne kamen (in Berlin und in Paris), hat sich diese Wirkung mit souveräner Macht eingestellt.

**) „Gegen den Strom." Flugschriften einer litterarisch-künstlerischen Gesellschaft. XXIV. „Consequenter" Realismus. Bühne und Publicum. Wien, 1892, Carl Gerold.

sieht mit scharfen Gläsern aus dem Parquet auf die Bühne und schüttelt mißbilligend und zweifelnd das Haupt zu dem, was er da oben sieht. Er ist ein guter Rechenmeister und belegt an der Hand interessanten statistischen Materials die Thatsache, daß die vielgepriesenen Siege der „Modernen" ebesoviele Niederlagen waren. Wenn das Publicum wirklich mit der Richtung der Modernen sympathisirte, wie es die Organe der jungen Schule behaupten, warum lehnt es dann ein Werk der Modernen nach dem andern ab? Es sind freilich, wie der Verfasser mit satirischem Geschicke ausführt, auch kleinliche und egoistische Motive des Publicums mit im Spiele; es fühlt sich von dem Realismus auf der Bühne unangenehm berührt, ja beleidigt. Aber vor Allem ist es das Theater, das sich mit dem consequenten Realismus nicht verträgt, noch vertragen kann. „Was jetzt im Drama sich breit macht, ist nicht gesunder Realismus, es ist wieder eine mühsam ausgeklügelte, langweilige Unnatur, es ist — eine neue Schablone oder es ist das, was die principiellen Gegner des Realismus mit den abgehetzten Schlagworten: Photographie, Abklatsch, mechanische Nachbildung des Lebens bezeichnet haben." Der Schluß, zu dem der Verfasser kommt, ist nicht allzu weit von dem oben mitgetheilten Satze Otto Ludwig's entfernt: „Auch das Düstere, Häßliche, Uninteressanteste, Peinliche, absolut Wahre hat in der Kunst seine Berechtigung; aber wir erlauben uns unser Votum abzugeben für eine abgekürzte Wirklichkeit, für eine Wahrheit, die von allem unnöthigen Schmutz, von den Schlacken des Ueberflüssigen und Zufälligen befreit ist."

Die Bestrebungen der „Modernen" enden in einer Sackgasse. Manche sehen das jetzt schon ein und werden bittere Pessimisten allem Dramatischen gegenüber, prophezeien ein baldiges Ende nicht nur allen Classikern, sondern der Bühne überhaupt. Sie fürchten, das Interesse der Menge werde sich nicht mehr dem Theater, sondern der Schaustellung, den niederen Künsten der Circusspiele zuwenden. Sie stellen fortwährend Betrachtungen an über die Schwankungen und Wendungen im Interesse des Publicums und bemühen sich, denselben zuvorzukommen. Dabei aber verkennen sie das Ausschlaggebende: Wir gehen nicht in's Theater, um unser Interesse, sondern um unser Gefühl zu befriedigen. Das Verlangen nach edler Harmonie, das Schönheitsverlangen ist der Urquell allen Gefühls, und der Zauberstab des Dichters weiß ihn dem Felsen zu entlocken.

Die neue Richtung, die anfangs sich gar wissenschaftlich geberdete, appellirt immer wieder an's Interesse. Sie ist ein Product des Verstandes. Der Verstand spielt in unserer Zeit eine übergroße Rolle. Schon in der Schule wird er überladen, auf Kosten der Phantasie und des Gemüthes entwickelt. Auch in der Dichtung, auf dem Theater soll er nun herrschen. Eine Welt, die überall das Causalitäts-Princip sucht und findet, verlernt das Bewundern und die Begeisterung. Beides kann die Bühne nicht entbehren. Die Bühne soll nie vergessen, daß ihre Welt eine Welt der Phantasie, ihr Reich das Reich des Gemüthes ist.

II.

Im Theaterleben der Gegenwart sind unschwer zwei Stömungen zu erkennen. Die eine dieser Strömungen — wir möchten sie die aristokratische nennen, und ihre extremsten Vertreter sind die Modernen — verlangt eine immer weiter fortschreitende Verfeinerung der Theaterkunst, wendet sich nur an einen kleinen Bruchtheil des Publicums, das mit besonderen, gleichsam artistischen Fähigkeiten ausgerüstet sein muß, um der intimen Detailmalerei, dem Eiertanz um seltsame Probleme folgen zu können. Die andere Strömung ist demokratischer Natur. Sie will eine Bühne für's Volk, sie sucht in Allem und Jedem ein Widerspiel des Theaters der Modernen. In jeder Aeußerlichkeit finden wir schon diesen Gegensatz. Hier wie dort wird neben einer Reform der Dramaturgie eine Umgestaltung der Bühne verlangt. Die Modernen fordern — und zuerst hat August Strindberg im Vorwort zu „Fräulein Julie" diese Forderungen präcisirt — eine kleine Bühne und einen kleinen Zuschauerraum, vollständige Dunkelheit im Hause, indeß die Scene nicht mehr von der Rampe aus, sondern durch seitliches, reflectirtes Licht beleuchtet werden soll, intimste Darstellung intimster Vorgänge, eine schauspielerische und dramatische Technik, wo die Einzelheit zur Hauptsache wird. Und der Zweck dieser Detailkunst ist das Hervorbringen von Stimmungen. Das Interesse des Zuschauers soll von den Stimmungen, die der moderne Stoff des Dramas

ausstrahlt, wie mit einem engmaschigen Netze gefangen werden.

Dem gegenüber sehen wir nun ein Verlangen nach großen, riesigen Theaterräumen, um Tausende des Volkes zum Genusse der Kunst gelangen zu lassen; nach historischen Stoffen, die das Gemüth anregen, die Herzen erheben, den Sinn begeistern sollen; nach einer freskenhaften Dramatik, die auf alle stimmungsvolle Pracht und Treue der Ausstattung verzichten will; nach einer Bühne, die, an die alte Volksbühne des Mittelalters sich anlehnend, im besten Falle nur decorative Andeutungen giebt, der Phantasie des Zuschauers die Wege weist, ihr aber keine Eselsbrücken baut.

Die Modernen suchen noch vergebens nach einer Verkörperung ihrer Idealbühne, das Volksschauspiel hat bereits seine Existenzfähigkeit zu erweisen Gelegenheit gehabt.

Die demokratische Reform äußert sich in zweierlei Erscheinungen. Sie will einerseits eine Volksbühne, das heißt eine Bühne, die volksthümliche Stoffe in volksthümlicher Gestaltung bringt, andererseits eine Bühne für's Volk, das heißt für jene Schichten der Bevölkerung, die bisher vom Theaterbesuch fast ausgeschlossen waren, auch für den vierten Stand also. Einen Quellpunkt, und zwar einen der wichtigsten, haben beide Erscheinungen gemeinsam. Er liegt in den oberbayrischen Bergen, wo alle zehn Jahre das Passionsspiel von Oberammergau in Scene gesetzt wird. Dort sieht man ein Drama, das den denkbar volksthümlichsten Stoff behandelt und das

sich an kein Publicum, sondern wirklich an's Volk wendet.

Wieso es aber kam, daß die Oberammergauer Passions-Darstellungen in unserer Zeit eine so tiefe und weitgehende Bewegung hervorrufen konnten, wieso es überhaupt möglich wurde, daß nach einer jahrzehntelangen Ebbe eine plötzliche Fluth im Theaterleben sich bemerkbar macht, daß die Strömungen, von denen wir sprechen, immer neue Zuflüsse erhalten, ist eine so bedeutsame Thatsache, daß wir es versuchen wollen, sie an die ihr zukommende Stelle in der Geschichte unserer Zeit zu setzen.

Es giebt Epochen, die der Entwicklung des Dramas besonders günstig sind und in denen das Theater eine hervorragende Rolle im Culturleben einnimmt. Die Blüthe der dramatischen Poesie fällt immer zusammen mit der Blüthe der Individualität, mit der vollen Ausgestaltung der Persönlichkeit. Sie tritt ein, wenn, wie Freytag sagt, „die Menschen gewohnt sind, sich selbst und Andere vor dem Momente einer That scharfsinnig zu beobachten, wenn der Einzelne nicht mehr durch den epischen Bann alter Ueberlieferungen und äußerer Gewalt, durch hergebrachte Formel und volksgemäße Gewohnheit gefesselt wird, sondern sich freier das eigene Leben zu formen vermag". Freytag sieht eine solche „Vertiefung der Menschenseele" im Alterthum um's Jahr 500 v. Chr., als die griechischen Tragiker ihre Werke schufen, und ein zweites Mal nach der Reformation in allen europäischen Ländern, als zuerst in England und Spanien, dann in

Frankreich, zuletzt in Deutschland die dramatische Kunst ihren gewaltigen Aufschwung nahm. Es wäre lehrreich, den Gedanken eingehend zu behandeln. Wir glauben, daß er in allen Fällen beweiskräftig zu entwickeln wäre. Auch die Blüthe des Dramas am Ausgange des vorigen Jahrhunderts war das Product einer nach Individualität ringenden Zeit, die das Recht der Einzelnen der Gesammtheit gegenüber allerwärts mit That und Wort verfocht. In diesem Sinne war Schiller der Dichter der Freiheit! Und auch heute stehen wir am Morgen einer solchen Epoche, und das Drama geht einem neuen Glanze entgegen. Denn auch wir streben nach Individualität; in der Kunst und in der Philosophie wird die Vervollkommnung der Persönlichkeit angebahnt und gesucht: sein frei gestaltetes Ich aus der Masse losringen, heißt die Parole. So schafft man dem Drama den breiten Untergrund, so schafft man das Verständniß für die Macht der Individualität gegenüber der Welt und dem Geschick, für den Conflict zwischen dem Einzelnen und der Menge — und das sind die ewigen Stoffe der dramatischen Poesie. Und noch Eines tritt gegenwärtig, jede Poesie und auch die dramatische unterstützend, hinzu: die starke künstlerische Reaction gegen die wissenschaftliche Denkungsweise und gegen die Versuche ihrer dichterischen Verwerthung. Auch das confuse Buch: „Rembrandt als Erzieher," das den künstlerischen Menschen gegen den wissenschaftlichen ausspielte, und der beispiellose Erfolg dieser Schrift sind uns ein Beweis für das Vorhandensein jener Reaction.

In einer solchen Zeit also, die dem Dramatischen günstig ist, fallen die Keime auf fruchtbaren Boden, zieht jedes theatergeschichtliche Ereigniß seine weiten Kreise. Zu einem solchen Ereignisse wurde das Oberammergauer Passionsspiel bei seinen letzten beiden Aufführungen (1880 und 1890). Die vielen Anregungen, die es bot, hat ein günstiger Wind weit in die Lande getragen. Sie haben in verschiedenartiger Weise Anlaß zu Reformen gegeben.

Es giebt auf der Bühne des Alpendorfes keine Berufsschauspieler; das Volk selbst tritt auf die Scene. Im Jahre 1851, gelegentlich des Züricher Theaterbaues, nannte Richard Wagner das Aufhören des Schauspielerstandes als besondere Kaste ein zu erstrebendes Ideal. An deren Stelle müßte eine künstlerische Genossenschaft treten, an der je nach Fähigkeit und Neigung mehr oder weniger die ganze bürgerliche Gesellschaft theilnehmen könnte. Das Theater in seiner jetzigen Gestalt als industrielle Anstalt würde verschwinden, der öffentliche Kunstverkehr fände auf der Bühne seine gemeinsamen und höchsten Berührungspunkte. Und von Wagner ausgehend, aber sichtlich von Oberammergau beeinflußt, versuchte Hanns Herrig mit starkem Willen und mit seiner ganzen, leider nicht allzu großen Kraft eine Reform des Schauspieles in volksthümlichem Geiste durchzuführen. Hans Herrig (geboren am 10. December 1845 zu Braunschweig) ist am 4. Mai 1892 zu Weimar in stiller Zurückgezogenheit, fast könnte man sagen unbeachtet, gestorben. An dieser Stelle sei seiner ehrend gedacht. Er war sein Leben lang ein eifriger und ehrlicher Kämpfer, der das Beste wollte

und von seinem schöpferischen Talente immer wieder im Stiche gelassen wurde. Die Dramen, die er als Epigone Schiller's schrieb, sind vergessen und verklungen; sein Versuch, eine deutsche Volksbühne zu schaffen, sichert ihm einen Platz in der Geschichte des deutschen Theaters. Es war im Jahre 1883, und Deutschland rüstete sich zur Luther-Feier. Da trat Herrig mit seinem Luther-Festspiel hervor, und in der Dreifaltigkeitskirche zu Worms wurde es von einer kunstbegeisterten Bürgerschaft dargestellt. Später baute die Stadt Worms ein eigenes großes Festspielhaus nach Herrig's Intentionen. Es wurde am 20. November 1889 mit Herrig's Volksschauspiel „Drei Jahrhunderte am Rhein" eröffnet. Der Dichter hatte inzwischen in einer Broschüre: „Luxustheater und Volksbühne" (1887) seine Ideen und Reformvorschläge des Weiteren ausgeführt. Wie er der „Gesellschaft" das „Volk" gegenüberstellt, so führt er seine Volksbühne, die dem Bedürfnisse des Volkes nach Kunst entsprechen soll, gegen das Luxus-Theater, wo der Philister und der Genußmensch die entscheidende Stimme haben, in's Treffen. Was das Volk im Theater sehen und kennen lernen will, sind nach Herrig's Ansicht „nicht seine gesellschaftlichen Eigenthümlichkeiten, sondern sein geschichtliches Wesen, gewissermaßen die Momente, wo es sich seiner Freiheit und Verantwortlichkeit bewußt wurde, wo es wollen konnte, sei es als Menge oder in der Person eines hervorragenden Mannes". Dies bedingt also die Wahl historischer Stoffe für die geplante Volksbühne. Diese Bühne denkt sich Herrig im Geiste jener alten ursprünglichen Bühne, welche die Phantasie des Zuschauers

zur Mitthätigkeit beruft, als die Bühne Shakespeare's, „nach der sich unsere besten Geister gesehnt". Sie sollte aber auch gleichzeitig eine Erinnerung sein an das griechische Theater mit seinen Chören. Der Chor müßte das Bindeglied zwischen Handlung und Zuschauer vorstellen; aber er brauchte nicht gegenständlich vor unser Auge zu treten, er sollte gleichsam „der ideale Ausdruck der Stimmung des Zuschauers sein, nicht aus der Handlung herausschallen, sondern möglichst darüber schweben". Als besten Platz für einen solchen Chor bezeichnet Herrig eine im Rücken der Zuschauer angelegte Sängertribüne. Sänger und Schauspieler dürften aus ihrer Kunst keinen Beruf machen. Die Bürgerkreise werden zur Mitwirkung herangezogen. Nur so könne die Kunst in ihrer edelsten Gestalt, im Drama, Gemeingut des Volkes werden, könne sie die Phantasie der ganzen Bürgerschaft heilbringend befruchten. Beschäftigungslosigkeit der Phantasie nennt Herrig eine große Gefahr für unsere Zeit. Die Volksbühne wäre der geistige Mittelpunkt der Bürgerschaft, jene Aufführung in Wahrheit ein Festspiel und ein Fest.

Gewiß hätte Herrig's Versuch eine starke und lebhafte Bedeutung erlangt, wenn sein „Luther"*) ein echtes Kunstwerk und ein volksthümliches Werk zugleich gewesen wäre. Hat das Stück ja, so wie es ist, mit seinen oft trivialen Versen, seinen holperigen Rhythmen, seiner ungeschickten, nicht selten völlig ungenügenden Charakteristik,

---

*) Hans Herrig: „Luther." Ein kirchliches Festspiel. 19. Auflage. Berlin, 1892, Fr. Luckhardt.

seinem gesuchten naiven Ton und trotz der über so mancher Scene schwebenden Langweile Tausende und Tausende begeistert und erhoben und allerorten zu Nacheiferungen Anlaß gegeben. Freilich trug bei den Aufführungen in der Kirche die weihevolle Stimmung des Raumes nicht wenig zur Wirkung bei. Die Bühne war unterhalb der Orgel aufgeschlagen, bestand aus einer Vorderbühne und einer etwas erhöhten, engeren Hinterbühne, hatte absolut keinen decorativen Schmuck, sondern war einfach mit braunem Stoffe drapirt. So war auch später die Bühne des Festspielhauses beschaffen. Rigoroser kann also wohl die Shakespeare-Bühne nicht wiederhergestellt werden, und stärker kann man schwerlich die Mitwirkung der Phantasie in Anspruch nehmen. Mit der puritanischen Decorationslosigkeit wurde allerdings bald gebrochen. Bei Wilhelm Henzen's „Heiliger Elisabeth" (Mai 1891), einem Stücke, in dessen lyrischem Grunde anmuthiger, poetischer Gehalt liegt, das aber, ganz undramatisch in Stoff und Ausbau, die Neigung erkennen läßt, aus dem „Volksbühnenspiel" ein gesprochenes und gemimtes Oratorium zu machen, kamen gemalte Prospecte auf der Hinterbühne zur Anwendung, um die Localität mindestens anzudeuten.

Eine Reform der deutschen Bühne jedoch ist von Worms und seinem schönen Hause nicht ausgegangen. Auch von Münster a. St. nicht, wo der Dichter und Componist August Bungert die Errichtung eines großen Festspielhauses anregte und es dann mit seinem Festspiel „Hutten und Sickingen" einweihte. Bungert ist in Allem ein Nachfolger Herrig's. Nur in Einem geht er über

ihn hinaus: in der Betheiligung der Musik. Er verlangt nämlich bei den Höhepunkten der Handlung ein Mitsingen des Publicums und empfiehlt zu diesem Zwecke einfache, wo möglich im Volke schon bekannte Lieder! Für ihn scheint im Melodrama die ideale dramatische Form verwirklicht zu sein. Sein Festspiel hält dichterisch Herrig's „Luther" die Waage. Auch hier wird viel zu viel gesprochen und declamirt. Das Volksdrama aber braucht nach unserer Meinung vor Allem Handlung und Leben. Worte und scenische Bilder genügen nicht. In den Festspielen, mit denen das deutsche Volk in den letzten Jahren beschenkt wurde — und ihre Zahl ist nicht klein — herrscht ein episch-lyrischer Ton, der mit den Anforderungen der Bühne im Gegensatze steht. Es strebt Alles nicht nach der That, sondern nach dem „lebenden Bilde". Der Wunsch, volksthümlich deutlich zu werden, verführt die Verfasser, aus den Figuren lauter Gliederpuppen zu machen, die an den Drähten ihrer Motive zappeln. Relativ das beste, jedenfalls das bühnenfähigste dieser Festspiele ist Otto Devrient's „Luther", der in Jena sein eigenes Haus, seinen eigenen „Festspielverein erhielt. Devrient schrieb 1851: „Das Geschichtsdrama braucht ein Theater, wie die Griechen es hatten und wie die Oberammergauer es haben." Aber wichtiger als das Theater, als die mitspielende Bürgerschaft ist ein Dichter, der das Theater beherrscht und nicht unter seinem Stoffe zusammenbricht wie Herrig, seine Mitstrebenden und seine Nachfolger.

Dem Beispiele Oberammergaus, der Strömung folgend, die in Herrig einen Sprecher gefunden, wurden nicht nur

Festspielhäuser gebaut, sondern auch in anderer Weise Bürger- und Bauernspiel zu erneutem und zu neuem Leben erweckt, das Interesse des Publicums nach kleinen Städten und Dörfern gezogen. Da giebt es den „Meistertrunk" in Rothenburg an der Tauber, die Passionsdarstellungen in Brixlegg und in Stieldorf (in der Nähe von Oberkassel), die Hoferspiele in Oberndorf und in Meran, die Aufführung von Martin Greif's „Ludwig der Bayer" in Kraiburg, da giebt es hier ein Oster-, dort ein Weihnachtsspiel. Die Freude am Bürgerspiel ist wieder erwacht, dieses ist eine Erscheinung der Gegenwart geworden. Es hat seine guten und nützlichen Seiten, es trägt Kunst und Liebe für die Kunst in die Menge, es bildet das Volk, denn schließlich ist, wie Richard Wagner gelegentlich bemerkt, nicht die Wissenschaft, sondern die Kunst die wahre Bildnerin des Volkes. Die Schattenseiten der Bewegung hat G. A. Erdmann in einer jüngst erschienenen kleinen Schrift*) mit übertriebener Schärfe darzulegen versucht. Er hat die Pflege des Dilettantismus, der Eitelkeitsmotive, der kleinstädtischen Komödienspielerei, der geschwätzigen Kunstphrase, die über den Mangel an Kunstverständniß hinweghelfen soll, überall mit den von Herrig gepriesenen und angeregten Bürgerspiel verschwistert gefunden, und das hat ihm alle Freude daran genommen. Im Liebhaber-Theater, das wieder Mode zu werden beginnt und das im Großen und im Kleinen auf der Bild-

*) Gustav Adolf Erdmann: „Theater-Reformen?" Kritische Studien. Berlin, E. Rentzel. 1892.

fläche unseres Gesellschaftslebens erscheint, mögen diese Elemente eine Rolle spielen. Vor dem echten Kunstwerke, vor der echten Kunstbegeisterung werden sie verstummen. Und wer weiß, ob nicht die reinste Kunstbegeisterung gerade in jenen Schichten des Volkes zu finden ist, die nun im Theater als Genießende und Mitwirkende herangezogen werden sollen?

Wenn man die Bühne in Oberammergau, die Festspielhäuser in Worms und Münster, den Schauplatz des Hoferspieles in Meran, das kürzlich errichtete Theater in Kraiburg betrachtet, so springt Einem eine charakteristische Reform sofort in's Auge: die Zweitheilung der Bühne in eine Vorderbühne und eine kleinere, meistens etwas erhöhte Mittel- oder Hinterbühne. Die Decoration der Vorderbühne ist in den meisten Fällen eine feststehende, unveränderliche, von architektonischer Natur. Nur der Hintergrund der Mittelbühne wird je nach den Anforderungen der Scene verändert. Coulissen giebt es keine. Sie werden durch Drapirungen ersetzt. Bereits Schinkel machte 1817 den Vorschlag, statt der Coulissen, welche dem Bühnenraume eine widersinnige Begrenzung geben, eine unveränderliche Drapirung der beiden Seiten zu verwenden, das Proscenium weit vorzubauen, die Decorationskunst auf gemalte Prospecte zu beschränken. Die Malerei wie die Ausstattung überhaupt müsse vor dem Wort, vor der dramatischen Action bescheiden zurücktreten. Wie wir oben gesehen, trat dann Herrig theorethisch und praktisch für die „Shakespeare-Bühne" ein. Ihren letzten Triumph aber feierte diese in München, wo Baron v. Perfall,

angeregt durch eine Reihe Aufsätze, die Rudolf Genée 1887 und 1889 in der Allgemeinen Zeitung erscheinen ließ, sie dem modernen Theater anpaßte. Am ersten Juni 1889 wurde zum ersten Male „König Lear" auf der Shakespeare-Bühne des Münchener Hoftheaters dargestellt. Und im vorigen Winter hatten wir auch in Wien Gelegenheit, uns von den Vor- und Nachtheilen dieser Bühnenreform zu überzeugen. Wir glauben nun, im Vorstehenden gezeigt zu haben, daß es nicht etwa eine paradoxe Idee, ein experimentirender Einfall des Münchener Intendanten war, als er diese Reform auf dem modernen Theater einzubürgern versuchte, sondern daß die Idee aus dem Geiste der Zeit sich entwickelte, als das Oberammergauer Beispiel Nachahmung fand, Herrig und seine Nachfolger ihre Theorien zur Anwendung brachten, Genée die Rückkehr zu jener alten Bühnenform empfahl. Was die Zeit verlangte, war weniger just die zweigetheilte Bühne, als jene Bühne, welche, mit dem Ausstattungsluxus der letzten Epoche brechend und gegen diesen reagirend, dem Dichterworte wieder zur unumschränkten Herrschaft verhelfen sollte. Die Shakespeare-Bühne mit ihrer naiven Einfachheit ist keine Bühne für das gewöhnliche Theater-Publicum, das im Schauspielhause Zerstreuung und Genuß sucht. Es ist eine Bühne für die große Masse, für die naive Menge, deren leicht erregbare Phantasie sich auch schon mit Andeutungen begnügt. Sie entspricht dem Wunsche der Zeit, eben dieser Menge die Pforten des Theaters zu öffnen. Das ganze Volk soll des Theaters und seiner hohen Kunst theilhaftig werden! Dieser Gedanke ist es, der jetzt in allerlei Formen

nach klarem Ausdruck strebt. Professor Adler in Freiburg war der Erste, der die Social-Reform auf das Theater erstreckte, die Rechte des vierten Standes auf die Kunst darlegte. Er verlangt in seiner Broschüre*) keine eigenen Volksbühnenhäuser, weil diese zu kostspielig wären und die Finanzirung eines solchen Unternehmens immer mit dessen künstlerischen Pflichten in Collision gerathen müßte, sondern er heischt blos: „daß bereits bestehende gute Theater veranlaßt würden, zeitweilig als Volksbühnen zu fungiren." Er denkt daran, daß etwa das königliche National-Theater in Berlin allwöchentlich einmal eine für das Arbeiter-Publicum berechnete Vorstellung geben könnte und daß die Kosten aus der Subvention bestritten würden. Auch dieser Gedanke liegt gleichsam in der Luft unseres Jahrhunderts. Devrient sprach von einer Verstaatlichung des Theaters, und Professor Skraup in Prag plaidirte vor einiger Zeit für das Theater als Staatsanstalt; Beide hatten dabei das Ziel im Auge, das Theater allen Staatsangehörigen in gleicher Weise zugänglich zu machen.

In Wien kämpft und schreibt Anton Bettelheim seit zehn Jahren für die Verwirklichung eines von derselben Gedankenströmung befruchteten Planes. Nun hat er seine diesbezüglichen Aufsätze in Buchform herausgegeben**). Er will ein Theater in Wien, um das deutsche Volksschauspiel in demselben Geiste und

*) Dr. Georg Adler, „Die Social-Reform und das Theater." Auch eine „sociale Frage". Berlin, Walther & Apolant, 1891.

**) Anton Bettelheim: Die Zukunft unseres Volkstheaters. Zehn Aufsätze aus den Jahren 1882—1892. Berlin, F. Fontane 1892.

demselben Erfolge zu pflegen wie das klassische Drama im Burgtheater gepflegt wird; er will dem mundartlichen Volksschauspiel, dem heimischen Zaubermärchen und der satirischen Localposse, dem lustigen Schwank und der realistischen Bauernkomödie eine Heimstätte errichtet wissen. Da dieses Theater aber kein Geschäftstheater sein dürfte, das Cassapflichten zu erfüllen hat, so müßte es als eine gleichsam staatliche Institution zum Volkswohle auftreten. Was Bettelheim will, sind Reichsbühnen für das Volk! Er hat einen trefflichen Bundesgenossen in dem Kampfe um die wirkliche Volkskunst in einem jungen Gelehrten gefunden, in Dr. Emil Reich.

Panem et Circenses, das tägliche Brot und die Theilnahme an den edlen Spielen des Geistes verlangt Dr. Reich*) für die besitzlosen Volksklassen. Neben der Pflicht und dem Recht zur Arbeit stellt er das Recht auf Genuß. Es ist eine Pflicht der Besitzenden, dafür zu sorgen, daß auch den Besitzlosen ihr Theil am Genusse der Kunst werde. Nicht, „Die Kunst für die Kunst!", sondern „Die Kunst für das Volk!" wird das Losungswort kommender Zeiten sein. In einem an Material überreichen, mit verständnißvoller Uebersichtlichkeit geschriebenen historischen Theil schildert Dr. Reich die Geschichte des vierten Standes in der Kunst, zeigt uns, wie in der Malerei und in der Poesie das Volk und

*) Dr. Emil Reich: „Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen." Leipzig, W. Friedrich, 1892.

das Recht des Volkes, die sociale Frage und die socialen Fragen in die Erscheinung treten, zum Lichte sich ringen, an Macht und Bedeutung gewinnen. Er legt dar, wie aus der Hofkunst früherer Jahrhunderte sich die bürgerliche Kunst entwickelt hat, jene Kunst der Bourgeoisie, des Philisters, des Geldmenschen, die unser Jahrhundert beherrscht. Aber diese bürgerliche Kunst bildet blos den Uebergang zur Volkskunst, die alle Schichten in gemeinsamem Genuß vereinigen wird. Und erst eine Kunst, an der die ganze Nation theilnimmt erfüllt ihren Zweck und wird zur treibenden Kraft für Alle. Für diese Kunst der Zukunft erhofft Dr. Reich eine ideale Richtung, die aber nie den starken Boden der Realität wird verlassen dürfen. Sie wird sich gleich weit vom falschen, nebligen Idealismus wie vom crassen Naturalismus entfernen. Eine ihrer wichtigsten Aufgaben wird es sein, „moderne Symbole zu finden, das heißt eben, sich des modernen Lebens als Stoffes künstlerischer Wiedergabe zu bemächtigen." Dr. Reich will auf allen Gebieten dem Volke den Zutritt zur Kunst gewähren und erleichtern; er will „Eröffnung der Museen für das Volk (durch die Einführung praktischer Besuchszeiten, die auch auf den Arbeiter Rücksicht nehmen), wahrhaft populäre Musikaufführungen und Theater-Vorstellungen bei bescheidensten Preisen, staatliche Veranstaltung oder Unterstützung gut gedruckter Ausgaben der besten Litteraturwerke zu minimalen Preisen, Aufstellung unentgeltlich benützbarer, mit Freilesehallen verbundener Volksbüchereien in jeder Ortschaft, Abhaltung von Cursen und Vorträgen

zur Einführung in die Kunst und als Anleitung zum Verständniß der Kunstwerke." Zu jedem dieser Punkte giebt Dr. Reich eine ausführliche Darlegung des Nothwendigen, eine kritische Uebersicht des Bestehenden und ein Programm des zu Schaffenden. Bezüglich des Theaters decken sich seine Vorschläge so ziemlich mit denen des Professors Adler. Auch er wünscht Arbeiter-Vorstellungen in den schon bestehenden Theatern bei ganz geringem Eintrittsgeld. Dr. Reich sieht in den heuer eingeführten billigen Sonntagsvorstellungen des Burgtheaters den ersten, wenn auch kleinen, so doch hochbedeutenden Schritt auf diesem Gebiete der Reform, die dahin führen soll, die Pforten des Schauspielhauses dem wirklichen Volke zu öffnen. Und mit gerechter Freude und mit Stolz, daß dieser Schritt in Wien geschehen, können wir ihm hierin Recht geben.

Was den Worten Dr. Reich's Macht und Fülle leiht, ist ihre Uebereinstimmung mit dem, was unsere Zeit denkt und verlangt.

Im Jahre 1889 bezeichnete Freiherr von Maltzahn in einem zu Berlin gehaltenen Vortrage die Errichtung deutscher Volksbühnen als eine nationale Aufgabe; er empfahl die Bildung von Volksbühnenvereinen, die ihren Mitgliedern gegen äußerst geringes Entgelt den Theaterbesuch ermöglichen sollten. Diese Idee ist nun mittlerweile, wenn auch von anderer Seite, in die That umgesetzt worden. Seit zwei Jahren besitzt Berlin einen Arbeiterverin „Freie Volksbühne", den Dr. Bruno Wille in's Leben gerufen und den die radicalen Socialisten

stützen. Er giebt seinen Mitgliedern (er zählt deren gegenwärtig 3647) in einem Berliner Vorstadttheater einen Cyclus von acht bis neun Vorstellungen. Die Darsteller sind Berufsschauspieler. Der Mitgliederbeitrag wird durch Selbsteinschätzuug bestimmt, muß aber mindestens 1 Mark Einschreibegeld und für jeden der sechs Wintermonate 50 Pfennige betragen. Die Vorstellungen finden Sonntag Nachmittags statt. Die Plätze werden durch das Loos bestimmt.*) So wäre denn hier wirklich eine echte und rechte Volksbühne begründet, den niederen Ständen gewidmet, und sie könnte Großes und Herrliches leisten — wenn sie nicht zugleich auch in ihrem Program hätte, eine radicale, realistische Volksbühne sein zu wollen. Dr. Wille nimmt nur solche Stücke in seinen Spielplan auf, „die ein revolutionärer Geist durchweht" und die social-kritisch unsere Gesellschaftszustände beleuchten. Die erste Vorstellung der Freien Volksbühne waren Ibsen's „Stützen der Gesellschaft" (17. October 1890), und im Winter 1891/92 waren unter neun aufgeführten Stücken drei von Ibsen („Bund der Jugend", „Gespenster", „Nora"). Außerdem wurden in derselben Saison noch gegeben: Zola, „Therese Raquin"; Gogol, „Der Revisor", Anzengruber, „Der Pfarrer von Kirchfeld"; Fulda, „Die

*) Seit der Niederschrift dieses Artikels ist eine Spaltung im Vereine eingetreten. Differenzen im Vorstande führten dazu. Neben der „Freien Volksbühne" besitzt nun Berlin noch eine „Neue freie Volksbühne". In der künstlerischen Richtung dürften beide Vereine sich gleichen; nur ihre social-politische Schattirung ist eine verschiedene.

Sklavin"; Hebbel, „Maria Magdalena"; Max Halbe, „Eisgang". Dieses Repertoire, von seinen zwei Lichtpunkten abgesehen, spricht deutlich von dem Geiste, der die künstlerischen Leiter beseelt. Daß diese Kunst es aber ist, nach der das Volk sich sehnt, möchten wir bezweifeln. Das Volk hat kein ästethisches Verständniß für eine subtile Dramatik, die modernen Stücke mit ihren schwierigen Problemen bleiben ihm räthselhaft, und wenn es auch, wie die Berliner Blätter melden, mit Andacht und Interesse den Vorgängen auf der Bühne folgt und gerne und reichlich Beifall spendet, so ist es das Theater an und für sich, das seine Wirkung äußert. Die modernen Stücke der Freien Volksbühne sind pessimistisch. Und der Pessimismus ist Gift für die Menge! Was diese im Theater sucht, ist Begeisterung, Erhebung, Bewunderung. Gebt ihr Schiller! Oder sie verlangt nach nahrhafter, schmackhafter, kräftiger Speise, nach herzerfrischendem Tranke. Gebt ihr Anzengruber! In diesen beiden Namen steht heute das Programm einer wahren Volksbühne geschrieben.*) Noch Eines wollen wir bemerken. Unter den heuer aufgeführten neun Stücken sind fünf von fremdländischen Autoren. Ist das geboten? Eine Volksbühne sei vor Allem national. Hier hat das Nationalitäts-Princip seine vollgiltige Berechtigung. Seine

*) Das Programm, das wir mit diesen Worten aufstellten, ist mittlerweile, ein Jahr nach Niederschrift dieses Artikels, zur That geworden. Das Berliner „Schillertheater" ist das erste echte und rechte Volkstheater. Möge es Gedeihen und Allerorten Nachahmung finden!

eigenen großen Dichter soll das Volk kennen lernen. Die Schätze, die sein eigen sind, die seine Dichter herrlich zu Tage gehoben, sollen ihm zu Theil werden.

Von allen Seiten tönt der Ruf nach Volksbühnen, nach einer Demokratisirung der Kunst. Nicht Einzelne sind es, die diesen Ruf laut werden lassen, die Zeit selbst spricht ihre vernehmliche Sprache.

Noch hat die große demokratische Strömung, deren hauptsächlichste Erscheinungen wir zu constatiren trachteten, nicht das tiefe Bett, die rechte Energie gefunden, die ihre breite Fluthmasse erheischt. Es droht ihr einerseits die Gefahr, zwischen flachen und seichten Ufern zu verrinnen, wo Herrig's „Volksthümlichkeit" strandete, andererseits streben kluge Köpfe darnach, politische oder Theatergeschäfte mit ihrer Kraft zu betreiben. Die Werke, die sie bisher hervorgebracht, sind von wahrer Poesie so weit entfernt, wie die Stücke der Modernen, die Wege suchen, wo es keine giebt, die sich bemühen, gegen Wehr und Damm zu kämpfen.

Und nun drängt sich uns am Schlusse wieder die Frage auf nach dem Theater der Zukunft. Es ist eine morgendliche Frage, und der Tag wird die Antwort bringen!

VIII.

Denkblätter.

Otto Ludwig.

„Ein litterarisches Gedächtnißmal" nennt Adolf Stern in seiner biographischen Einleitung die Gesammtausgabe der Werke Otto Ludwig's, die er in Gemeinschaft mit Erich Schmidt herausgegeben hat*). Und es ist in Wahrheit ein stolzes Denkmal, aus kostbarem Material gefügt, von kunstverständiger Hand aufgerichtet, von der Verehrung für einen großen Dichter geweiht. Der Name Otto Ludwig ist der Mitwelt geläufig; man hat den „Erbförster" gesehen oder einmal „Zwischen Himmel und Erde" gelesen. Das ist aber auch Alles. Von dem tragischen Geschick des Dichters, von der Fülle, dem Reichthum seines Genies haben die Wenigsten Kunde. Nicht nur dem Angedenken Otto Ludwig's, auch dem deutschen Volke haben die Herausgeber einen großen Dienst erwiesen, indem sie das Bild seines Lebens unserm Herzen, seine Schöpfungen unserm Geiste nahe brachten.

Adolf Stern hat in der Biographie Otto Ludwig's, die dem ersten Bande vorangestellt ist, etwas Mustergiltiges

*) Otto Ludwig's gesammelte Schriften (herausgegeben von Adolf Stern). Sechs Bände. Leipzig, Grunow 1892. 8°. 28 Mark.

geschaffen, die deutsche Litteratur um eine ihrer besten lebensgeschichtlichen Darstellungen bereichert. Er hat mit souveräner Beherrschung eines überreichen Materials, wie solches ihm Actenstücke, Correspondenzen, mündliche und briefliche Mittheilungen von Personen, die mit Otto Ludwig in Verkehr gestanden, und eigene Erfahrung geliefert haben, in einer Form, die immer wieder die Kunst des Novellisten verräth, die an sich so einfachen Geschehnisse dieses Dichterlebens erzählt; er hat mit ruhiger und sicherer Hand die Fäden bloßgelegt, die die Zeit mit dem Menschen, den Menschen mit seinen Werken verknüpfen. So stellt er uns das idyllische, beschauliche Leben in dem guten thüringischen Städtchen Eisfeld vor Augen, mit seinen beschränkten Verhältnissen, seinen kleinlichen Zänkereien, die zu einem förmlichen Krieg im Glase Wasser anwachsen, als der in jeder Beziehung brave Syndikus Ludwig, des Dichters Vater, in seiner Geradheit und Rechtlichkeit auf die erbärmliche Nörgelsucht mancher seiner Mitbürger keine Rücksicht nimmt. Ludwig's Wohlstand ging darüber zu Grunde. Und wenn er auch durch den traurigen Wandel der Verhältnisse im Elternhause zu keiner rechten Ausbildung seiner Geisteskräfte gelangte — vielmehr nach dem Tode des Vaters das kaum begonnene Gymnasialstudium abbrechen und in den Kramladen seines Onkels als Lehrling eintreten mußte, — so gewinnt er doch in der kleinstädtischen Pflege des Liebhabertheaters seine ersten künstlerischen Anregungen. Der Biograph findet in der Ausgestaltung des Hintergrundes die rechte Plastik für seinen jungen Helden und weiß auch fernerhin uns mit dem Boden vertraut zu

machen, auf dem die Entwicklung Ludwig's vor sich geht. Ein Musikus sollte und wollte Otto Ludwig werden: dazu fühlte er die Berufung und die Kraft in sich. Seine ersten Compositionen, besonders einige im Eisfelder Liebhabertheater aufgeführte Singspiele brachten ihm endlich die ersehnte Protection. Er ging mit einem Stipendium seines Landesherrn nach Leipzig zu Mendelssohn. Wie dann Ludwig, verloren in der großen Stadt, ohne Aussprache, ohne rechte Anregung, vom Heimweh geplagt, im Zweifel über seine rechte Begabung, nach einem mißglückten Versuche, in der Heimat nochmals festen Fuß zu fassen, und nach einem zweiten Aufenthalt in Leipzig endlich den Weg seinem Talente findet, aus dem Musiker zum Dichter wird, das kann dem Leser nur erklärlich werden durch die Gegenüberstellung der Zeit und ihrer Menschen und der Charaktergestalt Ludwig's.

Stern vermeidet es, aus seiner Darstellung Schlüsse zu ziehen. Man darf aber nicht glauben, daß dies Urtheilslosigkeit sei. Die moderne Kritik ist längst vom Unfehlbarkeitsstuhle herabgestiegen. Sie verkündet nicht mehr, sie berichtet. Sie will eine Kunst- und Geschmackssache, historisch und nicht dilettantisch sein. Sie stellt die Prämissen auf und überläßt es der Einsicht des Lesers, die Consequenzen zu entwickeln. Und so stellt auch Stern den Charakter Ludwig's dar, wie er geworden ist, wie er sich gefestet und verhärtet hat, nicht aburtheilend und belehrend, sondern mit liebevollem Eingehen auf alle Einzelzüge und Besonderheiten. Das fernere Leben Otto Ludwig's ist ein fortwährender Kampf zwischen seinem Genie und

seinem Charakter, zwischen seiner Phantasie und seinem Verstand. Der Einsiedler von Garsebach und Meißen, der kranke Poet in Dresden, der Titan im Ringen um das Leben seiner Gestalten ist eine tragische Figur, die uns packt und ergreift, wie sie einfach, schlicht und rührend vor uns steht. In Ludwig's Schaffen wie in seinem Wesen stoßen die Gegensätze an- und aufeinander.

„Jedes Leben und Geschick hat einen geheimen, beständig wiederkehrenden Zug," sagt Stern, „in dem Ludwig's schloß sich stets an noch so wohl begründete Hoffnungen fast unmittelbar eine herbe Enttäuschung an." Seinen gewaltigen Flug in die Zukunft hemmte das Bleigewicht der Vergangenheit.

Er war ein Realist, ehe der Realismus geboren war, und die Romantik, die längst schon gestorben, warf ihm Hindernisse in den Weg. Er besaß eine nervöse Ungeduld der Phantasie, die, von Punkt zu Punkt springend, sich im Skizziren und Entwerfen nie genug thun konnte.

Und dazu kam eine grübelnde Gründlichkeit, die überängstlich jeden Schritt schwankend und unsicher machte. Otto Ludwig war ein großer Dichter, wenn er im naiven und instinctiven Schaffen aufging, wenn seine Subjectivität machtvoll in die Erscheinung trat. Er aber wollte sich zur Objectivität zwingen, zur Technik, die über dem Stoffe steht, heranbilden. Zu diesem Zwecke vertiefte er sich in Shakespeare in rastlosem, leidenschaftlichem Suchen nach den Alles lösenden Geheimniß der dramatischen Technik. Dazu bemerkt Stern: „Der einsame Denker glich zuletzt in seinem Verhältnisse zu Shakespeare einem Bergmanne, der, bis

in die letzten Tiefen, die erschlossen und erschließbar sind. hinabgestiegen, ganz wohl weiß, daß er den Gluthkern der Erde nicht erreichen noch erspähen kann, der aber ein geheimes Gelüst, auch dies zu versuchen, nicht überwinden will."

Und in dieser unterirdischen Arbeit verlor er den Zusammenhang mit der Oberwelt, verlor er, was schwerer wiegt, die Erkenntniß seines eigenen Talents. In seiner trefflichen Ludwig-Studie meint Heinrich Bulthaupt, daß der Dichter sich stets über die Originalität seiner Begabung getäuscht habe: „Nicht die Erhebung großer Menschengeschicke zum Typischen und Symbolischen — das einfach Naturhafte im Kunstwerk wiederzuspiegeln, das war ihm gegeben, und je kleiner und eigenartiger dies erschien, desto sicherer bezwang er es." Nun vergleiche man einmal den in der vorliegenden Ausgabe von Erich Schmidt herausgegebenen Band, der Otto Ludwig's dramatische Entwürfe und Pläne enthält. Wie weit liegen die meisten dieser Stoffe von des Dichters Begabung abseits und entfernt! Aber gerade hier, wo beim Erfassen eines neuen Gedankens der Phantasie freier Spielraum gegeben wird, lernen wir Ludwig kennen und bewundern. Er war ein Mann der Idee, kein Mann der That. Das Werkzeug zerbrach immer wieder in seiner Hand — und immer wieder schmiedete er sich ein neues.

Es war ein gigantisches Wollen, eine übermenschliche Kraft des Geistes in einem menschlich leider so schwachen Körper. Die kritischen Schriften, die Shakespeare-Studien, die Abhandlungen zu Aesthetik, Ethik, Dramaturgie und

Litteraturgeschichte zeigen diesen gewaltigen Geist in seiner ganzen Lichtfülle. In diesen Bänden liegt Gold, gemünzt und ungemünzt.

In seinen jungen Jahren träumte Otto Ludwig oft vom Ideal eines friedlichen Schulmeisterlebens. „Was braucht' ich mehr! Ein stilles Leben in der Natur und einen Jungen." An das Weib denkt er gar nicht. Es spielt in seiner Werdezeit keine Rolle. Die Blüthen am Baume seines Lebens hat der heiße Gluthhauch aus seinem Innern geöffnet, nicht ein milder, gütiger Sonnenstrahl von außen.

Otto Ludwig hat immer sich selbst geschaffen, gebildet, gefestet; er hat sich auch selbst verkannt und vieles seines Besten selbst zerstört. Eine Tragödie in sechs Bänden liegt vor uns!

Friedrich Bodenstedt

(geb. 22. April 1819 — gest. 19. April 1892).

Mirza Schaffy ist längst gestorben, und sein Grab ist überwachsen. Er ist als biederer Schullehrer in Tiflis still und feierlich heimgegangen zu seinen Vätern. Nicht Perser noch Tataren haben ihn als Poeten gekannt, und sein Ruhm lebt weder in der grünen Steppe noch in den Rosengärten von Schiras. Sein Ruhm wie seine Verse, seine Weisheit wie sein Witz gehören einem deutschen Dichter, und diesen hat man gestern in Wiesbaden in feierlichem Zuge zur letzten Ruhestätte begleitet. Der Wanderstab liegt im Sarge, Blumen decken den Hügel. Der Sänger des Frühlings ist im Frühling geschieden, just da die Nachtigall wieder anhebt, im Busche zu schlagen. . . .

Friedrich Bodenstedt hat einen weiten Lebensweg zurückgelegt, er hat vieler Herren Länder gesehen, er hat Vieles erschaut und erfahren, errungen und erreicht. Ein glücklicher Stern hat ihn geleitet. Er ist auf der Sonnenseite des Daseins hingegangen, auf festgedielter Bahn, und ein gütiges Geschick hat ihn vor Unholdem und Bösem treulich behütet. Als Pädagog und als Forscher in Rußland und im Kaukasus, als Journalist in Triest und in Wien, als Diplomat in Paris und in Frankfurt, als Professor in München,

als Theater-Intendant in Meiningen hat er eine glänzende Carrière zurückgelegt, auf die er im frohen Alter wohl mit Stolz und Befriedigung zurückschauen durfte. Und mit Befriedigung sah er wohl auch auf die lange Reihe von Büchern, die seine fleißige Feder geschaffen, auf seine ethnologischen Schriften, seine Romane, Dramen, Epen, seine Uebersetzungen und Nachdichtungen.

Dem deutschen Volke aber sagen alle diese Erfolge, alle diese Bücher wenig. Ihm galt und gilt aus diesem reichen Leben, dieser überreichen Thätigkeit nur ein dünnes Bändchen, das die „Lieder des Mirza Schaffy" enthält und jetzt in 136. Auflage vor uns liegt.

Was war die Ursache dieses gewaltigen Erfolges? Was hat ihn gezeitigt, welche Strömung diese Lieder hinausgetragen in's hohe Meer der Volksthümlichkeit?

Als sie in den fünfziger-Jahren erschienen, war eben eine Epoche des großen litterarischen Kampfes vorüber. Das junge Deutschland hatte seine Schlachten geschlagen, Schwert und Feder hatten sich gemessen, Blut und Tinte sich gemischt. Nun gab es wieder Frieden, das Lärmen schwieg, Asche lag auf den Gluthen. Manche Rüstung war zum alten Eisen gewandert und mancher Harnisch in's Museum. Es gab keine lustigen Kämpfe mehr bei Tag und keine Raketen mehr bei Nacht. Sturmläuten und Stürmen hatten aufgehört. Aber die alten Stürmer lebten noch und hatten ihre alte Weise beibehalten. Sie schrieben zwar nicht mehr Pamphlete und streitbare Bücher, sondern Romane und Dramen und auch Gedichte. In ihnen lebte der alte Geist, der die Gedanken hinausschickt in die

Welt, um sie zu bekehren, zu erheben, zu gestalten. Es war eine Zeit, die im Zeichen der Prosa stand, mit Gutzkow und Laube im Vordertreffen. Doch das ewige Gesetz der Reaction herrscht in der Kunst und theilt die Erfolge aus: es krönt die Gegensätze. Und kann man sich einen größeren Gegensatz zu den Männern jener Tage denken, als den Sendling aus dem Morgenlande: Mirza Schaffy? Begünstigt von der deutschen Sehnsucht nach dem Zauber des Ostens, einer Sehnsucht, die wohl die Zeit der Kreuzzüge den Gemüthern eingepflanzt hat, kam er dem latenten Bedürfniß des Volkes nach Vers und Klang, nach anmuthigem Spiel der Phantasie entgegen; er diente dem musikalischen Verlangen, dieser Unterströmung, die immer wieder den Vers hinaufträgt, wenn eine breite Fluth der Prosa vorbeigerauscht. Und was Mirza Schaffy den Weg des Erfolges geöffnet, das brachte diesen auch zum Sinken: eine neue Zeit des Kampfes und der Prosa hat ihn zu stürzen gesucht. Den Realisten und den Naturalisten galt Bodenstedt als der Mohrenkopf, gegen den sie ihren Zorn und ihre Hiebe kehrten.

Mirza Schaffy denkt in Tönen. Er ist mehr Musiker als Dichter. Er ist ein Sänger, der uns durch seinen Vortrag, seine Melodien mehr entzückt, als durch das Gewirke seiner Stoffe. Man könnte sagen, seine Verse haben mehr Coloratur als Colorit. Denn die Farbengebung beschränkt sich auf einige persische Worte und Bilder. Was aber den Wohllaut und den Reiz der Töne betrifft, ist hier die höchste Stufe deutscher Lyrik erreicht. Jede Anschauung, jedes Erlebniß drängt Bodenstedt, wie man dies am besten

aus seinen autobiographischen Werken *) ersehen kann, nicht zu einem bezeichnenden Ausdruck, einem Schlagwort, einem neuartigen Bilde, sondern regt ihn gleichsam zu melodischer Aussprache in Versen an. Seine Melodien, seine seltsam fremdländischen Weisen berühren unser Ohr mit eigenem Klang. Es ist die orientalische Kunst der Ornamentik, die uns mit einer wiederkehrenden Linie oder Curve fesselt, die Verschlingung von Wort und Reim, die Verknüpfung der Gedanken zu harmonischem Gefüge. Bodenstedt ist ein Meister des Refrains. Er weiß den Gedanken durch die Wiederkehr eines Satzes, eines Wortes, eines Tones festzuhalten und dem Hörer einzuprägen. Er weiß weiterhin den Gedanken aus den Worten und den Tönen zu entwickeln. Und mit dem Wortspiel beschwingt er seine Sprüche. Er ist ein Künstler des Wortes, das ihm gehorcht und sich ihm willig fügt, das unter seinen Händen zum Bilde wird. Goethe sagt im „Westöstlichen Divan" über den Bilderreichthum der morgenländischen Poesie: „Die Fruchtbarkeit und Mannigfaltigkeit der persischen Dichter entspringt aus einer unübersehbaren Breite der Außenwelt und ihrem unendlichen Reichthum. Ein immer bewegtes öffentliches Leben, in welchem alle Gegenstände gleichen Werth haben, wogt vor unserer Einbildungskraft, deswegen uns ihre Vergleichungen oft so sehr auffallend und mißliebig sind. Ohne Bedenken verknüpfen sie die edelsten und niedrigsten Bilder, an welches Verfahren wir uns nicht

*) „Tausend und Ein Tag im Orient", 1849/50 — „Erinnerungen aus meinem Leben" I. 1888, II. 1890 Berlin. Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur.

so leicht gewöhnen." Bodenstedt hat es verstanden, bei aller Wahrung dieser orientalischen Eigenthümlichkeit hierin Maß zu halten, dem Oberflächenspiel seiner Phantasie Zügel anzulegen. Die Zahl der Bilder, die er verwendet, ist eine ziemlich beschränkte, wie denn auch die Welt seiner Gedanken in engen Grenzen bleibt.

Und was sind nun diese Gedanken? Wohin schweift sein Geist, wovon redet sein Herz und Gemüth? Es ist eine friedliche Lust am Dasein, eine ruhige Freudigkeit im Genusse, ein heiterer Epikuräismus allüberall. Aber dieser wird nicht vom Verstande, nicht vom Herzen oder Gemüthe gepredigt. Der Geist, der Witz spricht zu uns. Bodenstedt nennt einmal die Perser die „Franzosen des Orients"; und so ist ihre Muse der „Esprit". Mirza Schaffy singt von Wein und Liebe:

Der Kern von meinen Lehren
Löst sich in Wein, in Liebe und Gesang auf.

Und wie Hafis darf er von sich sagen:

Durch mein Lied weht Veilchenhauch
Und der Duft von Rosen auch.
Also süßen Odems voll,
Nährt es weder Neid noch Groll.
Dem Gemeinen bleibt es fern,
Nur der Schönheit dient es gern.

Aus seinem Becher des Weines und aus seinem Becher der Liebe steigt ein milder Duft und sprühen bunte Funken; aber keine Flamme schlägt zum Himmel. Jedwede Leidenschaft ist ihm fremd. Nie zuckt ein Nerv, nie glüht ein innerstes Empfinden. Die Ruhe und die Beschaulichkeit

des Muselmannes hat Bodenstedt sich zu eigen gemacht. In seinem erläuternden Nachtrag zu Mirza Schaffy*) erzählt er selbst, wie er unter dem sonnigen Himmel Georgiens es gelernt, die forcirte Leidenschaftlichkeit und Farbengluth, den Weltschmerz à la Byron und die Pointen à la Heine, mit denen er seine Jugendgedichte ausgestattet, zu überwinden. Ein kühler, unbeirrter Beobachter, wandert er nun durch die Welt, sieht die Ereignisse vorüberfluthen und notirt, was er erfahren, in sein Tagebuch, ein aufmerksamer Tourist mit dem Gleichmuth des Fremdlings. Dabei war er ein Vertreter jenes Kosmopolitismus, der, von Goethe ausgehend, durch unser Jahrhundert schreitet und die engen Bande löst und lockert, die den Dichter an eine Scholle Erde, an Vorurtheile und Ueberlieferungen fesseln. Nicht ein Glied irgend einer Gemeinschaft soll der Dichter sein, sondern ein Ganzes für sich selbst, in seiner Individualität sein Recht, seine Pflicht, seinen Heimatsboden findend. Diese Individualität zeigt aber Bodenstedt nur da, wo er eine Maske trägt, die Maske Mirza Schaffy's. Wie er diese verläßt, wird er farblos und verliert Halt und Stütze. Er ist eine Natur, die des Anlehnens nicht entrathen kann. Dies zeigt sich nicht nur in der äußeren Form, sondern auch im Inhalt seiner Gedichte. Die Spruchweisheit Bodenstedt's bringt keine neuen Gedankenschätze an's Licht. Es sind Lehren und Rathschläge, Erfahrungen und Meinungen, wie sie der Lauf der Zeiten an's Ufer getragen, wie sie

*) Enthalten in dem Buche „Aus dem Nachlasse des Mirza Schaffy“ Leipzig, Brockhaus. 13. Auflage. 1884.

den Menschen in Kopf und Herzen stecken. Sie packen uns nur mit ihrer knappen Fassung; sie kommen nicht, um uns wie etwas Neues langsam zu erobern, sondern es krystallisirt sich in unserem Geiste, wenn wir sie lesen, eine vage Vorstellung plötzlich zu festem, glänzenden Gebilde. Sie sind mit gutem Rechte volksthümlich geworden.

Die Schmiegsamkeit seines Talentes hat Bodenstedt befähigt, Mustergiltiges als Uebersetzer zu leisten. Er hat sich mit feinem Verständniß und mit seinem tiefen, musikalischem Gefühl in Shakespeare wie in Hafis, in Puschkin wie in Omar Chajjâm hineingelebt und aus dem Geiste der Dichter heraus seine Uebertragungen geschaffen. Er hat der deutschen Sprache ihren ganzen Reichthum entlockt und damit nicht nur den Sinn, sondern auch die Klangwirkung der Originale mit Glück und Erfolg wiedergegeben.

Freischöpferisch war sein Talent am schwächsten. Weder seine Dramen, noch seine Romane und Epen werden ihm die Unsterblichkeit sichern. Diese gehört nicht dem Dichter, sondern dem Sänger Bodenstedt!

Aus dem Nachlasse Dingelstedt's.

Es war ein sonniger Tag im Mai 1881, da wehte eine Trauerfahne vom alten Hause auf dem Michaelerplatze. Der Burgtheater-Director Hofrath Freiherr Franz von Dingelstedt war gestorben.

Und dann trug man den Mann zur Ruhe, der, ein Schoßkind des Glücks, von Sprosse zu Sprosse auf der Himmelsleiter des Erfolges emporklimmend, das Rasten nie gekannt. Zu Ende war der weite Weg, den der Candidat der Theologie, später Gymnasial-Lehrer, Journalist und Schriftsteller genommen; wie steil dieser Weg gewesen, das sehen wir besser als der kühne Wanderer, dem die Fahrt um's Glück so leicht geworden.

Der Hofmann Dingelstedt schlüpfte aus der grauen Puppe des Schriftstellers und schwang sich, ein glänzender Schmetterling, empor. Das haben ihm die Raupen nie vergeben. Sie haben in ihrem Neid und in ihrem Hasse auch nicht die Tropfen Blutes gesehen, die das Durchbrechen der Puppenhülle kostet . . . .

Julius Rodenberg hat Recht, wenn er sagt: „Der Hofmann Dingelstedt hat den Schriftsteller Dingelstedt niemals verleugnet, er war im Gegentheile immer stolz darauf, durch sein Beispiel bewiesen zu haben, daß auch der Schrift-

steller — nota bene der deutsche! — zu der höchsten Staffel der gesellschaftlichen Position emporklimmen könne, wenn . . . nun freilich, dieses „wenn", welches ein unvermeidliches Opfer in sich birgt, sprach er niemals aus."

Aber es ist von Anderen um so öfter ausgesprochen worden, mit bitterer, mit scharfer Betonung; man hat den Schwerpunkt bei der Beurtheilung Dingelstedt's auf dieses „Wenn" gelegt, und es hat dazu beigetragen, daß bis heute die Persönlichkeit Dingelstedt's haltlos und schwankend in der Geschichte des Jahrhunderts stand. Nun erst ist ihr der richtige Boden, die richtige Beleuchtung geworden. Dingelstedt selbst ist es, der seine Rechtfertigung spricht in den Blättern seines Nachlasses, die vor uns liegen.*)

Der werthvollste Theil dieses Nachlasses besteht aus Briefen an den Vater und in die Heimat, an Freunde wie Oetker und Vogel. Wir können nicht nur den ganzen Lebenslauf Dingelstedt's aus diesen Correspondenzen verfolgen, wir sehen auch seinen Charakter klar, deutlich, in völliger Offenheit vor uns. Mit Antheilnahme gehen wir den wechselnden Schicksalen dieses Mannes nach, der, als Sohn von kleinen Leuten, mit der Aussicht, einstmal eine heimatliche Pfarre zu erringen, vom Gymnasium zu Rinteln nach Marburg zieht, um Theologie zu studiren, dann die Gottesgelehrsamkeit an den ersten besten Nagel hängt, um als Lehrer an einer englischen Schule zu Rick-

*) „Franz Dingelstedt." Blätter aus seinem Nachlasse. Mit Randbemerkungen von Julius Rodenberg. Zwei Bände. Berlin, Paetel 1891.

lingen (bei Hannover), dann als wohlbestallter Hilfslehrer am Gymnasium zu Kassel und später zu Fulda, gleichsam im Uebermuth der Jugend zum Dichter, noch dazu zum politischen Dichter zu werden. Es war dies zu jener Zeit der Dreißiger- und Vierziger-Jahre, wo man Politik trieb, indem man Verse machte und aus Spott und Witz gefertigte Mordinstrumente im Mantel trug. Der kurfürstlich-hessische Schullehrer und Verfasser der „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" wird bald mißliebig, wirft die Schulmeisterei zur Theologie und springt fröhlich und mit beiden Füßen in's Litteratenthum. Er geht als Wanderjournalist in Cotta's Diensten nach Paris, nach London, nach Wien. Der Klang seines Nachtwächterhorns hat ihm überall einen herzlichen Empfang gesichert. Und nun tritt die Wendung in seinem Leben ein. Das fahrende Schreiberlein kommt als Vorleser des Königs an den Hof nach Stuttgart (1843), wird Hofrath, Legationsrath, Dramaturg des Hoftheaters, geht 1850 als Intendant des Hoftheaters nach München, wird 1856 General-Intendant der Weimarer Bühne, erhält 1867 den Ruf nach Wien, wo er zuerst die Oper, dann das Burgtheater leitet . . . .

Und immer, von jeder Station des Weges, geben die Briefbogen, die bald nach Hause, bald zu den Freunden flatterten, treulich Kunde. Sie schildern den besten Roman, der Dingelstedt je gelungen, den Roman seines eigenen Lebens. Aber mit jedem Schritte vorwärts wird uns der Mensch, der diese Briefe schreibt, sympathischer. Und unsere Sympathien müssen ihm bleiben trotz der

„Verhofrätherei," wie Heine's geflügelter Witz es taufte, trotz der mannigfachen Wendungen des Weges, bei denen wir oft schon meinen, den Charakter, dessen Entwicklung wir verfolgen, um die Ecke verschwinden zu sehen. Doch er taucht immer wieder auf, und wir freuen uns, daß er der Alte geblieben, kein „Verräther" hier und kein „Renegat" dort geworden. Sich selbst ist Dingelstedt immer treu geblieben, die Sprache seines Herzens hat er nie verleugnet, von seinen Idealen ist er nie abgefallen. Das lehren uns seine Briefe, und damit entwaffnen sie Verleumdung und Verdächtigung, die bisher als dunkle Schatten auf Dingelstedt's Bilde gelegen.

Dieses Bild, es muß zusammengesetzt werden aus zahllosen Einzelheiten und Theilchen. Alle Theilchen, Witz, Anmuth, feiner Spott, Bosheit, Herzenswärme, Rücksichtslosigkeit, kluge Berechnung, Uebermuth, Ordnungsliebe, Gemüth und Launenspiel schließen zu einem harmonischen Ganzen zusammen, mag das Leben sie noch so sehr kaleidoskopartig untereinanderschütteln. Dingelstedt hat selbst die größte Freude an den immer neuen Formen im Kaleidoskop seines Lebens. Ja, man könnte sagen, sein größtes künstlerisches Verlangen ging nach diesen bunten Wechselbildern.

In die hohe Sphäre der Gesellschaft zog ihn ein unwiderstehlicher Trieb, ein allgewaltiges Streben — aber es war dies kein Streberthum, keine bloße Eitelkeitsjagd nach Titeln und Orden, es war dies vor Allem die Sehnsucht nach feiner Weise des Lebens, nach harmonischer Daseinskunst. Dingelstedt hat um's Leben geworben wie

um einen Schatz; er hat diesen Schatz gehoben, ihn bearbeitet als verständiger Goldschmied. Als Lebenskünstler war Dingelstedt ein echter, ein ganzer Künstler. Er galt in der Schule für einen ausnehmend eleganten Lateiner. Und des eleganten Lateiners würdig erscheint uns diese Lebensmeisterschaft, diese antike Freude am Genusse der Welt. In seltsamer Mischung sind Ehrgeiz und Epikureismus die treibenden Mächte in Dingelstedt's Charakter. Schon in der Quarta des Gymnasiums zu Rinteln strebt Dingelstedt nach „Sternen" (Auszeichnungen) im Klassenbuch und verzeichnet, ein Achtjähriger, sie in seinen Tagesheften; ebenso notirt er später in seinem Stuttgarter Tagebuch jeden „Händedruck des Königs" und vermerkt es sich, wenn „der König sehr gnädig war". Und wie der Knabe hervorragend köstlichen Stachelbeeren einige Zeilen der Erinnerung widmet, so vergißt der Weltmann nicht, eine gute Champagnermarke sich zu notiren.

Dingelstedt war ein glücklicher Mensch, ein Sonntagskind. Nur manchmal durchzuckt ihn der Gedanke, daß der Dichter im Hofmann untergehe: Dann fiel wohl ein Tropfen Blutes aus seiner Seele. Dieses wahre Leid hat er für sich getragen. Seine Klagelieder aber und lauten Ausrufe des Schmerzes sind Concessionen an den Weltschmerz der Zeit und an die damals traditionelle Unzufriedenheit, Schwarzmalerei und Bitterniß des deutschen Poeten. Wenn er an Oetker schreibt (von Paris 24. Januar 1842): „O Gott, es ist Alles eitel, mein Junge, Alles, Alles, nur eine erste Liebe nicht, oder ein letztes Lied," wenn er zu Hebbel klagt (in einem bisher

noch nicht veröffentlichen Briefe vom 26. December 1858): „Mein ganzes Leben ist Komödie, aber keine göttliche," wenn er als Jüngling über sein zerrissenes, verlorenes und vergeudetes Leben jammert, aus seiner Brust alles mögliche Unglück hervorholt, so ist dies höchstens der Ausfluß momentaner Stimmung.

Dingelstedt war ein Mann der Stimmung, ein Günstling des Moments. Er war einer jener Menschen, deren Gott der Augenblick ist, für die es kein Gestern giebt und die am liebsten an morgen nicht denken. Dem momentanen Erfolge hat er nachgestrebt, dabei aber seine Befriedigung weniger im erreichten Ziel als in dem Kampfe um dasselbe gefunden. So schreibt er (im „Roman" XII):

> Immer neu ist Nichts als das Verlangen,
> Die Erfüllung einmal nur das Neue.

Und Neues, immer Neues will er haben. Er ist unermüdlich im Pläneschmieden, die Entwürfe der heterogensten Art kreuzen sich in seinem Kopfe. Er ist stets bereit, auf seinem „lustig mit der Schreibfeder bewimpelten Schiffe" in die Welt zu ziehen. Als Beispiel, das diese Seite seines Wesens trefflich illustrirt, möge die Thatsache gelten, daß er (im Jahre 1841), gerade als er um den Abschied aus dem hessischen Staatsdienste einkommt und im Begriffe steht, mit Cotta das Engagement für die Augsburger allgemeine Zeitung abzuschließen, einen Brief an den Zauberkünstler und Taschenspieler Ludwig Döbler schreibt, worin er Wunsch und Sehnen Ausdruck giebt, Alles aufzugeben, um mit Freund Döbler — gleichsam

als dessen Adlatus — eine Kunstreise durch die Welt zu machen!

Das Sprunghafte lag in seinem Wesen, seiner Schreibweise, seinem Geist. Consequent blieb er in seinen Gefühlen zur hessischen Heimat, zu den Freunden, zu seiner Familie; consequent blieb er in seinem, ihm innewohnenden Ringen nach der Höhe; in seinem Grundtriebe nach Machterweiterung. Er liebte das Herrschen, wie das Dienen ihm widerstrebte; er bethätigte seinen Freiheitsdrang, indem er seine Individualität aus niederen und gedrückten Verhältnissen emporriß. Und so hat der Nachtwächter, der „Deckel, Spieß und Mantel", mit Hofuniform, Galadegen und Freiherrnkrone vertauschte, an der Sache der Freiheit, wie er sie auffaßte, keinen Verrath begangen. Er war ein Egoist, und man darf ihn nicht verurtheilen, indem man ihm Abfall von einer Sache vorwirft, die ihn mit ihren Worten mitgerissen, ohne in sein Herz zu dringen, der er als Jüngling mehr Verse als Gedanken geliehen und die ihm eigentlich nicht mehr, nicht minder Ernst war, als sein Weltschmerz, als sein Jammer über eine verfehlte Existenz. Und diese Sache war die große, deutsche Freiheit!

Zum wahren Freiheitsschwärmer fehlte ihm die Begeisterung. Dingelstedt besaß einen überaus praktischen Sinn. Und bekanntlich verträgt sich dieser schlecht mit dem Enthusiasmus. Zeitlebens empfand Dingelstedt Sehnsucht nach der parlamentarischen, diplomatischen Carrière. Nicht nur seine kluge Art des Berechnens und Erwägens, sondern auch seine liebenswürdige Geschmeidigkeit hätten ihm sicherlich auch auf dieser Laufbahn, wenn der Zufall

sie ihm eröffnet, Triumphe gebracht. Als Lehrer an der englischen Schule in Ricklingen zeigt er sich als blutjunger Mensch schon erfahren in allerlei diplomatischen Kunststücken, die er dann seinem Freunde Oetker in langen Episteln schildert. Er sucht Verbindungen anzuknüpfen, bekannt zu werden, er denkt fortwährend an alle möglichen Recommandationen und Protectionen, er trachtet, in Salons zu kommen, mit einflußreichen Menschen in Berührung zu treten. Gar viel half ihm damals und auch später in allen Lebenslagen der Zauber seiner Persönlichkeit. Wer je mit Dingelstedt in Verbindung gestanden, ja, wer ihn nur gesehen, weiß, wie gewinnend, man könnte sagen berückend, dieselbe war. Die hohe, schlanke Gestalt mit dem schönen, ausdrucksvollen Gesicht, dem tönenden Organ, den weltmännischen Manieren und der Anmuth in jeder Bewegung prägte sich Einem unauslöschlich ein. „Ein bischen Talent, ein bischen Sprachkenntniß, ein bischen Persönlichkeit" waren nach Dingelstedt's eigenem Ausspruche die Factoren, die seinen Weg bestimmt haben. Aber das Talent stand in zweiter Linie, wie denn Dingelstedt selbst zugesteht, weniger sein Talent, als sein Temperament stets ausgebildet zu haben. So folgt auch das Glück mehr dem Menschen, als dem Dichter, nahm wohl auch bei Gelegenheit, um ihm recht förderlich zu sein, die Gestalt einer schönen Dame an: „Feenhänden" hat Dingelstedt seine Stelle als Vorleser des Königs in Stuttgart, seine Berufung nach Wien zu danken. Dingelstedt erscheint uns manchmal wie ein ritterlicher Sänger, der von Hof zu Hof zieht, auf der Straße im Uebermuth des Wanderns

freie Lieder singt und dann, in den Saal tretend, auf Thronesstufen mit goldener Kette sich schmücken läßt.

Was aber von des Sängers Lippen geklungen, in heiteren und in ernsten Tagen, sollte nicht vergessen werden, wenn man der Lyrik unseres Jahrhunderts gedenkt. Dingelstedt hat sehr früh seine dichterische Begabung gezeigt. Aber er hat mehr versprochen, als gehalten. Er ist in der Kunst am Aeußerlichen haften geblieben; Vertiefung, Versenkung in den Stoff, Untertauchen in denselben waren ihm fremd. Rodenberg sagt, „er fing, als ganz Moderner, mit dem Feuilleton an und hörte mit dem Feuilleton auf." Sein ganzes Talent war feuilletonistisch, auch in seinen Gedichten.

Das junge Deutschland, das seine Ideen wie eine Hand voll kleiner Münzen in die Welt warf, das seine Schlachten in Artikeln schlug und mit Plaudereien und Briefen auf den deutschen Parnaß fiedeln ging, hat das Feuilleton, wie Rodenberg richtig bemerkt, geschaffen, es hat ihm litterarische Bedeutung gegeben, es zu einer Kunst unter den Künsten gemacht. Diese Kunst hat Dingelstedt von dem jungen Deutschland gelernt, sie bildet schier die einzige Brücke, die ihn mit dem jungen Deutschland verbindet. Das graciöse Oberflächenspiel des Geistes, das in allen seinen Briefen uns anmuthet, treffen wir wieder in allen seinen Dichtungen. Er hat Ideen, aber keine Idee, Einfälle, aber keinen Gedanken. Das Hin und Wider seines Witzes, das Springen in's Gegentheil, das Escamotiren von Scherz und Ernst sind auch die Ingredienzien seiner Ironie. Auch dort, wo er wirklich glaubt ein Sänger des Weltschmerzes zu

sein, erfüllt ihn blos eine Welt-Ironie. Das Festhalten eines Tones, der Pathos, geht ihm ab. Ja, der Reiz seiner Lyrik liegt gerade in dem Anschlagen und Wiederloslassen der verschiedensten Töne. Sentimentalität und Ironie, Wärme und Witz wechseln und lösen sich ab. Dingelstedt steht über den Stoffen, die er behandelt, betrachtet sie gleichsam aus der Vogelperspective. Ganz in dem Stoffe aufgehen kann er nur, wenn er sein eigenstens Empfinden als Vater, als Gatte, als Sohn zum Vorwurfe nimmt. Das beweisen unter seinen lyrischen Werken die „Hauslieder", das beweisen die Gedichte, die Rodenberg aus dem Nachlasse veröffentlicht. Wie wir aus den Briefen an seine Freunde einen Menschen kennen gelernt haben, in dem Treue und wahre Herzensfreundschaft zur Entfaltung kommen, so zeigen diese Gedichte, seinen Lieben, vor Allem seiner angebeteten Frau (er hat bekanntlich die berühmte Sängerin Jenny Lutzer heimgeführt) gewidmete Verse, wie sonnig warm, voll gold'ner Funken das Innenleben Dingelstedt's war. Nie war Dingelstedt so ganz Poet in Herz und Geist, mit reinem Emfinden, mit dem vollen Einsatz seiner Persönlichkeit, wie — als Dichter am häuslichen Herd.

Stand er aber als Dichter der Welt gegenüber, so versagte sein Können, blieb in Anläufen und Fragmenten stecken. Solcher dichterischer Pläne bietet der Nachlaß gar viele. Besonders interessant sind in dieser Beziehung Blätter mit dramatischen Entwürfen aus der Stuttgarter Epoche. Dingelstedt hat diese Blätter seinen dortigen Freunden zur Beurtheilung vorgelegt, und diese haben sie

mit ihren Randglossen versehen. Die Beurtheiler heißen — Eduard Devrient und F. W. Hackländer; so haben auch ihre flüchtigen Bemerkungen Interesse. Bald hat Dingelstedt die Handlung skizzirt (wie bei dem Drama „Chenier", das ihn sehr beschäftigt zu haben scheint), bald wird nur das Hauptmotiv festgehalten (wie bei dem Entwurfe „Der Ungar und sein Kind": Gegensatz der Volksthümlichkeiten innerhalb des österreichischen Kaiserstaates), meist nur der Titel oder ein Schlagwort vermerkt, so: Ludwig der Fromme (ein deutscher Lear), Florian von Geyer (Bauernkrieg), Catilina (classischer Spiegel für moderne Zeit; in Cicero die Uebermacht des Wortes), der deutsche Figaro (ein Barbier als politischer Agitator; Satire auf 1848), ein politischer Faust, der die Freiheit sucht, und andere mehr. Immer hat Dingelstedt, wie aus der Wahl dieser Stoffe ersichtlich, der „Kampf der Zeit, ihr Satz und Gegensatz gereizt." Aber es war eben nur ein Reiz, eine Anregung, die in einigen hingeworfenen Worten, einem geistvollen Meinungsaustausche mit künstlerischen Freunden ihr Genüge fand. Den Blick für die Zeit, diesen Blick, der ebenso die Gottesgabe des Dichters wie des großen Politikers ist, hatte Dingelstedt wohl. Er wußte die auseinanderliegenden Verhältnisse rasch zu vereinigen und in einem Bilde zu fassen. Aber dieses Bild mit der Kraft des Innern durchzuarbeiten, das lief seiner Natur entgegen. Wie im Leben von Plan zu Plan, so trieb es ihn auch in der Kunst von Entwurf zu Entwurf. Dingelstedt hat selbst versucht, sein Selbstporträt zu entwerfen, in dem Roman „Sieben Jahre", der ebenfalls ein Fragment ge-

blieben. Mit diesem Roman, der im Jahre 1802, zur Zeit des Königs Jérôme hätte spielen sollen, hat sich Dingelstedt fast sein ganzes Leben hindurch getragen. Seine Vorliebe für jene Zeit finden wir begreiflich. War sie doch seinem ganzen Wesen sympathisch, jene Zeit des Kosmopolitismus, des strebenden, siegreichen Ehrgeizes, der Welteroberung durch den Adel des Talents, nicht durch den der Geburt. Dingelstedt war immer und vor Allem Kosmopolit, nicht nur als Nachtwächter. Er ist zu einer Zeit geboren und hat zu einer Zeit gelebt, die aber vor Allem Concentration verlangte, Concentration nach Innen, Abwehr nach Außen, deren Männer nicht daran dachten, Bürger der Welt, sondern Bürger des Reiches zu sein. Daher die Mißverständnisse, Ungerechtigkeiten und scheelen Urtheile, die Dingelstedt sein Leben lange nicht erspart blieben. Dingelstedt war ein Nachkomme jenes Weltbürgerthums, wie Goethe es sich dachte, und ein Vorläufer unserer Zeit, die alle Grenzen verwischt und aufhebt im Weltreiche des Geistes.

Dingelstedt's weitausschauender Blick war es auch, der ihn zum Bühnenleiter in so hohem Grade befähigte. In der deutschen Theater-Geschichte steht sein Name ehrenvoll verzeichnet. Thaten wie das Gesammtgastspiel in München, die Aufführung von Hebbel's Nibelungen-Trilogie in Weimar, die Shakespeare-Woche (April 1875) in Wien haben diesem Namen hellen Glanz gegeben. Dingelstedt hat unendlich viel für die Einbürgerung Shakespeare's auf der deutschen Bühne gethan; wenn seine Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke auch nicht in allen Punkten von Erfolg gekrönt waren, so gilt trotzdem von ihnen, was

Ludwig Speidel gelegentlich jener unvergeßlichen Aufführungen der Königsdramen schrieb: „Man sieht doch immer den von Shakespeare erfüllten Menschen, man merkt doch den Dichter heraus, der den Dichter wiederempfindet.“ Damals, um noch einmal mit den Worten Speidel's zu reden, „wuchs das Burgtheater unter seinen Händen. Es schien sich nach der Länge seines Directors zu strecken.“ Die Kunst der Inscenirung, die Plastik der Bühne hat Dingelstedt dem Burgtheater vermacht. Er hat als Lenker des ersten deutschen Schauspielhauses sich nur an das gehalten, was er einmal bezüglich seiner „Bilder aus Hessen-Kassel“ (erschienen in Lewald's „Europa“ 1836) an General v. Bardeleben geschrieben: „Mein Hauptbestreben ging dahin, allen Zuständen hier ein gemeinschaftliches Maß aufzufinden, alle Radien in einem Brennpunkte zu vereinigen und aus einer Anschauung verschiedene Gruppen zu construiren.“

Mit der Herausgabe des Nachlasses, der dieses Bild so klar vor unser Auge gestellt, hat Rodenberg dem geschiedenen Heimatsgenossen einen litterarischen und einen Freundschaftsdienst erwiesen. Gleichzeitig hat aber Rodenberg auch gezeigt, wie überhaupt ein Nachlaß zu ediren ist, damit er seinen litterargeschichtlichen Zweck erfülle. Nicht mit dem Zusammentragen von Blättern und Blättchen, Interessantem und Belanglosem ist uns gedient. Wir müssen die Zusammenhänge ersehen können, die all' dies mit Zeit und Leben des Dichters verknüpfen. An den richtigen Platz gestellt, mag da auch das Unscheinbare charakteristische Bedeutung gewinnen. So hat es Roden-

berg verstanden, die einzelnen Stücke des Nachlasses, auch wenn dieselben keinen hohen litterarischen Werth beanspruchen, zu einem Ganzen zu verbinden. Er hat mit seinen „Randbemerkungen" keine Biographie liefern wollen, sondern die verständnißvolle Uebersicht eines Lebens und eines Schaffens.

Dieses Verständniß ward ihm dadurch erleichtert, daß er in vielen Dingen eine Dingelstedt verwandte Natur ist. Liebenswürdigkeit, Frische des Tones, Treue der Empfindung hat er mit diesem gemeinsam; wie dieser liebt er sein braves Hessenland, wie dieser nennt er die Welt seine Heimat. Und wie dieser weiß er mit raschem Blicke Zeit und Menschen zu überschauen. Manchmal aber auch hat das Herz des Freundes statt des Auges gesprochen . . .

Nicht den Dichter Dingelstedt, den Menschen Dingelstedt hat das Buch erhöht. Das wollen wir ihm danken.

Aus dem Nachlasse Berthold Auerbach's.

(„Dramatische Eindrücke.")

In seinem als Charakteristik des Dichters wie des Menschen gleich bedeutenden und mustergiltigen Aufsatze über Berthold Auerbach hat Erich Schmidt das Leitmotiv für die Beurtheilung der Persönlichkeit wie des dichterischen Werkes in des Poeten eigenen Worten gefunden: „Der leichtlebige lustige Musikant von mütterlicher und der ernst vornehm grüblerische Rabbi von väterlicher Seite, das ist eine seltsame Mischung!" Er hat diese zwei Seiten seines Wesens in ihren Ausdrücken und Spiegelungen, im Conflict ihrer Gegensätze und in ihrer Vereinigung durch die Gnade der Poesie überall aufgezeigt und mit ihrer Hilfe das Bild ihres Eigners scharf umrissen. Keiner, der kritisch an die Betrachtung Berthold Auerbach's herangeht, kann diese Grundzüge seiner Artung verkennen. So hat auch Frenzel von der Verschmelzung eines naiven, idyllischen Dichters mit einem nachdenklichen, grüblerischen Talmudisten gesprochen, und so haben die Freunde und Feinde des Poeten bald ihr Lob auf die eine Seite, bald ihren Tadel auf die andere Seite gestützt.

Man könne fast sagen, daß der Philosoph die stärkere Natur in Auerbach's Wesen bildete. Von Reflexionen ging er aus, und zur Reflexion kehrte er immer wieder zurück. Jedes Ereigniß lockte ihn zu philosophischer Gedankenfolgerung, gewann erst Werth, wenn er es im Reflexlichte dieser Betrachtung sah. Solche Art des Schaffens und des Denkens mußte nothgedrungen dem Dichter bei dramatischer Arbeit störend im Wege stehen. Andererseits half es ihm bei der Beurtheilung dramatischer Kunst und dramatischer Erzeugnisse zu einer reichen Fülle werthvoller Ideen. Dies beweist der Band, der aus seinem Nachlasse erschienen ist.*) Es sind Tagebuch-Aufzeichnungen, niedergeschrieben, wenn Auerbach eben aus dem Theater kam oder gerade ein interessantes Buch weggelegt hatte. Die frische Unmittelbarkeit des Eindruckes giebt diesem den Charakter. In den Urtheilen über Dramen und Poeten ist Manches übereilt und verfehlt, in den Gedanken über das Wesen des Dramas Manches von der Schlagkraft der plötzlichen Eingebung, die dem rasch denkenden Kritiker im Theater mit Blitzesschnelle das Geheimniß der Bühnenkunst entschleiert. Man kann förmlich beobachten, wie Auerbach harrend und sehnend vor diesem Geheimnisse steht, ängstlich bedacht, wenn ein Zipfel des Schleiers sich lüftet, mit allen Kräften den wunderthätigen Schatz zu fassen, der dahinter liegt. Er forscht nach den Gesetzen des Dramas, um ein

*) „Dramatische Eindrücke." Aus dem Nachlasse von Berthold Auerbach. (Herausgegeben von Otto Neumann-Hofer.) Stuttgart, Cotta, 1893.

eigenes in ihren Schutz zu stellen; er wendet alle Beobachtungen, die er an fremdem Schaffen macht, an sein Werk, um über die eigenen Fehler und Vorzüge Klarheit zu gewinnen. In seltsamem Gegensatze zur Freudigkeit und zur Zuversicht, mit der Auerbach stets von Neuem an dramatische Arbeiten geht, erscheint die strenge Kritik, die er an seinen Stücken übt, wenn er sie auf der Bühne erblickt. Und immer wieder strebt Auerbach zur Bühne. Jubelnd verkündete er es seinem treuen Vetter Jacob, wenn er ein neues Drama entworfen, wenn er es vollendet hat. So oft auch sein Weg in die Irre geht, er beginnt ihn mit dem alten Optimismus von Neuem. Mißerfolge, die Selbsterkenntniß, daß diese nicht ganz unverdient gewesen, üble Behandlung seitens der Kritik schrecken ihn nicht ab. Er sagte einmal in Stuttgart zu Feodor Wehl, nachdem ihm just von der Kritik recht übel mitgespielt worden war: „Ja, sehet Sie, lieber Freund, mir ganget's mit dem Dramenschreibe wie jenem Säufer, den man vom Trinke hat heile wöll'n und deswege ebbes galligs in's Gläsel that. Hm, hm, meinte er, als er es leerte, der Wein hat ä Geschmäckle, aber soffe wird er do!" Immer ist es der eine oder der andere Dramenstoff, der ihn beschäftigt und von dem er sich die endliche sieghafte Eroberung der Bühne verspricht. Als Jüngling wollte er eine Tragödie, „Sand's Tod," eine Art deutschen Hamlet's, schreiben. Die tragischen Gestalten Kepler's und Judas Ischarioth's beschäftigten ihn bis an sein Lebensende. Das Trauerspiel reizt ihn vor Allem, da er findet, daß er zum Lustspiel weniger passe.

Man kann in seinem Briefwechsel mit Jacob diesen Kampf mit den Stoffen und der Bühne verfolgen. Besonders einmal scheint es, daß er mit der Gewißheit des Sieges in den Kampf zieht. Das war Anno 1878 zu Berlin, als er eines Abends einen Stoff mit Adolf Wilbrandt bespricht und dieser ihm, wie Auerbach berichtet, das „beglückende Wort" zuruft: „Dieser Stoff ist dramatisch geboren!" Ueber diesen Stoff, der mit so großer Begeisterung ergriffen und scheinbar gleich wieder fallen gelassen wurde — man begegnet nirgends mehr seiner Spur — schrieb mir jüngst Adolf Wilbrandt: „Auerbach hatte damals einen Roman: „Das Waldhaus," in der Handschrift vollendet, oder war nicht mehr weit davon; er wünschte aber ein Schauspiel daraus zu machen, und an jenem Abend erzählte er mir den Inhalt des Romanes, Buch für Buch, um meine Meinung zu hören, ob ich es für ein „geborenes Schauspiel" halte. Ich sagte endlich: Ja! Das zu dramatisiren wäre nicht schwer und nach meinem Eindrucke denkbar; während Sie erzählten, hat sich's schon in mir, Act für Act, gebaut. Er war sogleich Feuer und Flammen, zog den Rock aus, setzte sich in Hemdärmeln hin, schrieb: „Erster Act, erste Scene" und verlangte nun (ganz nach seiner Art): „Sagen Sie — fangen Sie an!" Kurz — eine oder zwei Stunden später stand der Plan, der ganze, von ihm und von mir im Plaudern und halben Dictiren gemacht, als Rohbau, in Auerbach's persönlicher Kurzschrift auf großen Bogen Papier; und er irrte dann in kindlicher, bacchantischer Freude durch das Zimmer umher,

saß auf Tischkanten, sang; endlich fuhr er noch, da er „doch keine Ruhe fand", mit mir durch den Thiergarten bis zu meinem Gasthofe — damals fest entschlossen, wie es schien, aus dem Roman ein Drama zu machen. Er kam dann doch nicht dazu; warum, wüßt' ich nicht zu sagen. Ich verließ Berlin bald; als ich etwa nach Jahresfrist wiederkam, war der Roman erschienen, er verlangte aber von Neuem, daß ich ihn bei der Dramatisirung berathen solle, die er keineswegs aufgegeben hatte; jenes erste Feuer war aber doch dahin. Vielleicht wäre es lebendig geblieben, wenn ich in Berlin gelebt hätte, wo ich doch immer nur als Zugvogel erschien."

Doch was der „leichtlebige Musikant" an Dramen schrieb, der „grüblerische Rabbi" saß strenge darüber zu Gerichte. Und aus dem Innern seines Herzens quoll der Weheruf: „O, wenn ich das Theater hätte packen können! Was nützt aber Wissen von den Bedingungen des echten Volksstückes? Machen muß man's können!" Dieses Wissen von den Bedingungen des Dramas sucht er in seinen „Dramatischen Eindrücken" zu ergründen, freilich um am Ende zu dem traurigen Schlusse zu kommen: „Der Calcül macht kein Kunstwerk, Pectus facit verum." In dieser dramaturgischen Grübelsucht, in diesem ewigen Umackern des Bodens, in dem er die Keime zu seinem Stücke heranreifen lassen wollte, berührt sich Auerbach mit seinem großen Freunde Otto Ludwig. Auch in seinen Anschauungen über das Wesen der dramatischen Kunst läßt sich eine auffallende Uebereinstimmung mit dem Ge-

dankengange von Ludwig's dramaturgischen Aphorismen constatiren. Der intime Verkehr, der lebhafte Gedankenaustausch, in dem die beiden Dichter standen, das gemeinsame Sehnen nach dem idealen Bühnenwerke, erklären dies zur Genüge. Bei Ludwig strebt jeder Gedanke zur concisen, knappen Fassung, indeß Auerbach sich nicht der auf ihn eindringenden Reflexionen erwehren kann, die mit ihrem verschlungenen Rankenwerke oft den eigentlichen ideellen Kern ganz umspinnen und verhüllen. Man kann zu jedem Fundamentalsatze Auerbach's die Parallelstelle bei Ludwig finden. So wenn er sagt: „Eine Hauptkraft des Dichters, die als Wohlgefühl auf den Zuschauer übergeht, besteht darin, daß wir gleich in der ersten Scene wissen, wie Alles wird und werden muß, und doch wieder überrascht sind von den Wendungen und Windungen im Einzelnen und immer wieder in Furcht und Hoffnung schweben, daß bald der Held, bald die Heldin die angenommene Rolle nicht durchführen kann." Otto Ludwig bespricht, von demselben Standpunkte ausgehend, die Erwartung im Drama: „Je früher die Erwartung des unglücklichen Ausganges erregt wird, je früher die Möglichkeit eines glücklichen Ausganges verschwindet, desto milder wird die tragische Stimmung. Die Personen dürfen hoffen, der Zuschauer nicht; er muß immer wissen, daß diese Hoffnungen und die Anstrengungen der Personen, sie zu realisiren, vergeblich sind." Wenn Auerbach behauptet: „Die echte Tragödie muß in jeder Zeit spielen können," wenn er als erstes Erforderniß des Dramas die stricte Fabel hinstellt, die sich in wenigen Zeilen als Conflict

und Handlung erzählen lassen muß; wenn er gelegentlich seines „Andreas Hofer" (eines Stoffes übrigens, der für die Epiker, die nach dramatischem Lorbeer streben, einen besonderen Reiz hat) erkennt, daß nicht auf dem bloßen Geschehnisse, sondern auf der That das Schwergewicht des Dramas liege; wenn er das Typische betont wissen will und vor allzu großer Individualisation warnt; wenn er sagt: „Das Mitleid mit der passiven Tugend hebt zugleich die Theilnahme für den Träger auf — das Mitleid mit der activen Tugend erweckt unsere höhere Sympathie," so ist's uns immer, als hörten wir den Widerklang eines Gespräches mit Otto Ludwig; manchmal glauben wir auch Auerbach's milde Art mit Ludwig's puritanischer Strenge im Streite zu sehen, so z. B. in den oben angeführten Sätzen, wo der Eine dem Zuschauer die Hoffnung läßt, der Andere sie ihm verbietet.

Auerbach kennt seine eigenen Fehler, die ihm dramatische Erfolge versagten. Gelegentlich des „König Lear" schreibt er einmal: „Shakespeare ist auch darin der größte Künstler, daß er es versteht, zu zeigen, was er wollte, die Reflexion in die Person und Handlung zu verarbeiten. Das kann man von ihm lernen; ich besonders." Auerbach liebt es, mit klugen Worten über sein Erbübel, die Reflexion, Betrachtungen anzustellen, so einmal nach Freytag's „Journalisten": „Gerade wie in der Schiller'schen Tragödie der pathetische Held über sich reflectirt und über sich den Chorus spielt, so reflectirt hier der humoristische Held über sich und spielt den Narren über sich, der ja auch eine Art Chorus ist."

Aber so feine und weise Bemerkungen er zur dramatischen Technik im Allgemeinen zu machen weiß, so sehr verläßt ihn oft die Besonnenheit des Urtheils angesichts des einzelnen Falles. Der Affect siegt über die Ueberlegung, das sanguinische Temperament verleitet ihn zu Aussprüchen, die maßlos sind im Lobe und in der Verurtheilung. Seine schrankenlose Bewunderung Goethe's dictirt ihm die Bemerkung: „In Tasso ist eine weisheitsvolle Offenbarung, gegen die, nach meiner Ansicht, Aeschylus und Sophokles dürftig und, ich möchte sagen, vergänglich erscheinen.“ Hebbel haßt er mit wüthendem Ingrimme. Den Eindruck, den er von „Maria Magdalena“ empfängt, schildert er: „Nie ist ein frevelhafterer Mißbrauch mit der Dichtkunst getrieben worden, als in diesem Machwerk. Und das wird als grandios gepriesen, weil es der gesunden Vernunft Faustschläge in's Gesicht giebt.“ Und ein andermal schreibt er: „Hebbel und Richard Wagner imponiren dadurch, daß sie den Widersinn genial aufzubauschen verstehen.“ Er ringt sich nur schwer zur Achtung Grillparzer's durch. Erst „Esther“ zwingt ihm diese ab, nachdem er gesteht, daß er bisher nicht anders konnte, „als die antikisirenden Dramen Grillparzer's wie nachgemachte Antike in Stearin zu betrachten, in einem bröcklichen, aus dem Sud erkalteten Material“. Im „Ottokar“, im „Traum ein Leben“ findet er endlich den Dichter, wenngleich gerade bei letzterem Stücke seine Grübelsucht allen Schimmer des Märchenspieles zerstört. Zu Anzengruber vermag er gar keine Stellung zu nehmen. Er schwankt haltlos zwischen Lob und Tadel, manchmal von der echten

Dichterkraft hingerissen, manchmal sich dem Verdachte hingebend, als werde diese Dichterkraft vom „Theatralischen", von der „Mache" unterjocht. Er fühlt den ursprünglichen Volkspoeten in ihm, fast widerwillig zollt er dem Bewunderung, den er nicht ganz versteht. Und schließlich ist er ehrlich genug, zu bekennen, daß er Anzengruber Unrecht gethan, daß Anzengruber „ein Dichter ist und ein echter dramatischer Dichter und Kenner des Volksthums und der besonderen Psyche im Bauernleben, wie ich nur noch Jeremias Gotthelf kenne".

Auerbach war in seiner Weise Realist. Er strebte zur Wahrheit und zur Natur. Einmal schrieb er an Vetter Jacob: „Wenn ich nur das machen könnte, was mir im Geiste ruht, ich meine: die Naturwahrheit stilisiren, die Realistik folgerecht in die reine Kunsthaltung heben." Und immer wieder versenkte er sich, um dies zu üben, in die dichterische Anschauung der Landschaft, des Waldes vor Allem. Dabei kam ihm die Erkenntniß: „Das Naturleben hat nichts Dramatisches. Das dachte ich so heute bei mir, durch die Felder schlendernd, und da setzte sich der Gedanke weiter fort: Die dramatischen Dichter, das heißt, die recht dramatisch sehen, haben keinen Natursinn: so Lessing, so Schiller. Anders dagegen Goethe. Aber Shakespeare? Freilich, bei diesem hört alle Regel auf." In Auerbach war der Natursinn das künstlerisch Schaffende.

„Künstler ist der," sagt Spielhagen in seiner Gedächtnißrede auf Auerbach, „welcher, um seine innere Welt zu äußern, das heißt um die Eindrücke, die Empfindungen

und Gedanken, welche der Contact mit der Welt in ihm erweckt und entstehen läßt, wiederzugeben, des Gleichnisses bedarf." Die Gleichnisse strömten Auerbach in unerschöpflicher Fülle zu. Nur ein echter Künstler konnte den Eindruck, den beispielsweise „Viel Lärm um Nichts" in ihm hinterlassen, in eine so dichterische Form fügen, mit der Kraft und der Schönheit der Gleichnisse, im Gemüthe des Lesers die Wirkung hervorrufen, als hätte dieser selbst dem köstlichen Spiele, wo „Phantastik, Realismus und Clownismus sich mischen," beigewohnt. Glücklich faßt er den Ton des Stückes in Bild und Wort: „Welch' eine glückselige Champagnerlaune ist hier gestaltet! Das knallt, das perlt, schäumt und kitzelt und spielt die ganze Tonleiter des berauschten Lebens ab, der böse Zechgenosse macht Zerwürfniß und stiehlt sich weg, und die Personen sind die Vertreter der wechselnden Stimmungen beim Trunke. Da sind die Lyrik und der schnalzende excentrische Humor, die vorüberklingende Elegie und der derbe Blödsinn zu Personen geworden: eine Person ist der Blick, der träumerisch in's Glas sieht, eine andere ist die Bewegung, die es hochschwingt und austrinkt, und eine andere das vor Urbehagen sich wälzende Gelächter, und wieder eine andere die halb bewußte, halb unbewußte Verdrehung seiner eigenen Gedanken und Worte, wobei man nicht mehr weiß: sind die Gedanken im Glas oder im Kopf?" Ein Bild folgt dem andern, die Gleichnisse reichen einander die goldenen Eimer, und es ist, als wäre der Born unergründlich, aus dem sie schöpfen.

Doch hinterläßt dieser Band aus Auerbach's litte-

rarischem Vermächtniß, mag man sich auch an vielen Schönheiten erfreuen, durch Vieles zum Nachdenken angeregt werden, keine reine Empfindung, wenn man ihn aus der Hand legt. Dieses Mühen um etwas Unerreichbares, das darin sich spiegelt, verstimmt Einen. Man fühlt sich wie auf fremdem Boden und empfindet wie ein Heimweh nach des Dichters eigenster Scholle, wo die Buchen rauschen und die Linden blühen.

Aus dem Nachlasse Keller's*).

In einem stattlichen Bande hat Professor Bächtold den Nachlaß Gottfried Keller's vereinigt und uns als köstliche Gabe auf den Tisch gelegt. Er hat sorgsam die zerstreuten Aufsätze und Arbeiten des Meisters, wie sie da und dort in Zeitungen, in Zeitschriften und Almanachen erschienen sind, gesammelt, und wenn auch diese Opuscula kritischer, novellistischer und politischer Natur uns ihren Verfasser von keiner neuen Seite zeigen, so lassen sie doch das volle Licht ihres Humors, ihres Geistes und ihrer schlichten Herzensanmuth auf Denkart und Kunstweise des Dichters fallen.

An gänzlich Unbekanntem bietet der Band nur ein Stück, und dieses wird wohl das Interesse des Lesers in erster Linie auf sich ziehen. Es ist der Entwurf zu einem Trauerspiel: „Therese".

Keller hat sich Zeit seines Lebens mit allerhand dramatischen Plänen getragen, und seine Freunde ahnten oder wußten es. Als einmal C. F. Meyer Keller be-

*) Gottfried Keller's „Nachgelassene Schriften und Dichtungen". Berlin, W. Hertz, 1893.

suchte, kam dieser auf das Drama zu reden und „sprach sehr kluge Dinge, wie ich meine, die ich aber nicht vernahm, da ich plötzlich damit mich zu beschäftigen begann, ob dieser seltene Mann die höchste Form der Kunst, von welcher er selbst mit einer gewissen Inbrunst sprach, vielleicht selbst einmal in's Auge gefaßt habe". Dies hat wirklich Meister Gottfried schon sehr, sehr früh gethan. Wie er in seiner Autobiographie (zuerst in der „Gegenwart" anno 1876 erschienen) erzählt, war er mit dreizehn Jahren ein eifriger Dramaturg. Er verfaßte Puppenspiele, Teufels- und Höllenkomödien, die er auf einem selbstgefertigten, mit selbstgemalten Decorationen ausstaffirten Bühnchen in Scene gehen ließ. Mit vierzehn Jahren reifte in seinem Kopfe der Plan zu einem „Herzog Bernhard von Weimar", und zwei Jahre später, als er schon Kunstschüler war, verlockte ihn „Emilia Galotti" zu einer crassen Nachahmung: „Alle Gestalten, der Fürst, der Höfling, die Maitresse u. s. w. fanden sich vor. Nur war der Vater des virginischen Opfers ein furchtbar ernster Historienmaler mit republikanischer Gesinnung und Wittwer, so daß er ganz allein über die Tochter wachen mußte. Indem mein Marinelli dem Fürsten den furchtbar ernsten Charakter des Alten beschrieb, hielt er ihm einen ziemlichen Vortrag über den Unterschied zwischen der Historien- und der Landschaftsmalerei, wie diese ein sorgloses, lustiges Völklein hervorbrächte, während jene nur von düsteren, wo nicht blutgierigen Graubärten betrieben würde, mit denen sich nicht spaßen ließe. Wenn das traurige Manuscript mir später in die Hände fiel, so

war dies die einzige Stelle, welche mir einige Fröhlichkeit erregte." Man hegte die Hoffnung, in Keller's hinterlassenen Papieren so manchen Dramen-Entwurf späterer Jahre zu finden, hatte er doch wiederholt von diesem oder jenem Stoffe gesprochen, von einer „Agnes Bernauerin", einem „Johann von Schwaben", einem „Savonarola", von einem Lustspiele: „Im Irrenhause" u. A. m. Da aber Keller zu seinen Arbeiten wenig Aufzeichnungen machte, sondern es liebte, sie fast bis zu ihrer Reife und Vollendung im Kopfe herumzutragen, darf es Einen nicht wundern, daß sich von all diesen Plänen so gut wie Nichts vorfand. Nur das Rohmaterial zu dem Drama „Therese" liegt vor, das der Dichter, als er in Heidelberg (1849) und in Berlin (1851) studirte, angefangen hatte.

Das Motiv des Dramas fand Keller in der Geschichte der eigenen Familie. Es behandelt das Problem des Mannes, den zwei Frauen lieben, Mutter und Tochter. Das Charakterbild der Frau Therese, die in der friedlichen Ruhe ihres Daseins mit des Herzens und des Lebens Kämpfen längst abgerechnet zu haben scheint, und über die nun plötzlich die elementare Sturmgewalt der Sinne hereinbricht und sie in Conflict mit ihrem ganzen Wesen bringt, dem eigenen Kinde als Nebenbuhlerin gegenüberstellt, verlockte ihn. Zuerst beabsichtigte Keller, das Drama in ein pietistisches Milieu zu bringen, in dem jungen Manne einen Missionär zu zeichnen, der unter der Maske eines liebenswürdigen Schwärmers einen heuchlerischen Egoismus verbirgt. Später trat das pietistische Moment zurück, und Keller trug sich mit dem Gedanken, es ganz

aufzugeben und durch ein wirksameres zu ersetzen: „Ein plastisches äußeres Motiv muß die Handlung tragen. Die Lage des Landhauses an einem gefährlichen Flusse (während sie sonst sonnig, fruchtbar und gesegnet ist) kann hierzu mitwirken. Eine drohende Frühlingsüberschwemmung, welche abzuwehren ist, begründet die Exposition. Notharbeiten, Hilfsbegehren und Verwirrung aller Art treffen zusammen und geben der Heldin Gelegenheit, ihre Geistesruhe und Thatkraft, ihr sicheres Urtheil zu zeigen. Der Liebhaber wird als Ingenieur am besten durch das gleiche Motiv herbeigezogen. Im Moment der Gefahr begegnet seine Ruhe und Ueberlegenheit der ihrigen. Zugleich haben die empörten, reißenden Fluthen des Stromes etwas Verhängnißvolles. Während der hochgehenden und drohenden Fluth überfällt Theresen die Leidenschaft, die erst mit dem Tode in den ruhig gewordenen Wassern ihre Erlösung findet.“ Gewiß liegt in dieser Idee die dem Kunstwerke nöthige tragische Kraft des Symbols. Eine andere Frage ist es, ob der Stoff ein für das Drama geeigneter ist. Und das läßt sich nicht unbedingt bejahen. Zuerst stellte Keller den Liebhaber als schlechten Menschen hin, und dann ersetzte er diese Figur durch einen edlen und guten. Diese Ungewißheit zeigt den Weg zum Fehler des Stückes. An der Haltung des Mannes in der entscheidenden Katastrophe krankt das Problem. Die passive Natur, die unter einer Doppelliebe zusammenbricht oder, wie dies Keller andeutet, vor ihr die Flucht ergreift, kann unmöglich der Held eines Dramas sein. Im Roman, in der Novelle wäre der Stoff zu mächtiger Wirkung ge-

kommen. Keller machte öfters Andeutungen, daß er die Absicht habe, angefangene Dramen novellistisch auszuarbeiten. Vielleicht hatte er dabei auch „Therese" im Auge. Es ist interessant, daß in letzter Zeit Guy de Maupassant dasselbe Problem in seinem Roman „Fort comme la mort" behandelt und daß ihm bei der Wahl dieses Titels dieselbe Bibelstelle (aus dem Prediger Salomo) vorschwebte — „Die Liebe ist stark wie der Tod und Eifersucht fest wie die Hölle" — auf der Keller die Schlußscene seines Stückes aufgebaut.

Die beiden letzten Acte hat Keller zum Theile ausgeführt. „Im Allgemeinen wußte ich nie Etwas mit Sicherheit vorher als den Schluß," sagte er einmal zu Adolph Frey. In der Art der Ausführung widerspricht freilich die Anwendung seines Grundprincips: „Wahrheit in Fülle zu sagen," den Geboten der dramatischen Knappheit und Geschlossenheit. Die Reden seiner Personen sind bei aller großen poetischen Schönheit zu langathmig, sie fließen über die Grenze des Dramatischen hinüber in's Lyrische. Die Scenenführung läßt die straffe, gedrungene Composition, die energische Schürzung des Knotens, Dinge die auch Keller's Novellen nicht eigen sind, überall vermissen.

Wenn dermaßen auch Keller als praktischer Dramatiker ein Platoniker blieb, so war er doch immer, wenn er vom Drama sprach, ein Mann von kritischer Einsicht und tiefem Verständnisse. Professor Bächtold theilt auch die Gedanken mit, die dem Dichter bei der Beschäftigung mit dem Trauerspiel gekommen: „Er hatte nämlich die

Ueberzeugung gewonnen, daß es bei einem rechten Bühnenstücke weniger auf Ueberraschungen und künstliche Verwickelungen ankomme, als auf die vollständige Uebersicht des Zuschauers über die Verhältnisse und Personen. Derselbe soll mit dem Dichter sehen, wie Alles kommen müsse; er müsse vollkommen klar die Gegensätze und Situationen durchschauen, welche den betheiligten Personen selbst noch verborgen sind, oder welche zu beachten sie im Drange der Handlung keine Zeit haben. Als die reinsten dramatischen Erschütterungen betrachtete Keller diejenigen, welche stufenweise schon vorher empfunden und vorausgesehen worden sind." Diese Anschauungen erscheinen uns um so bemerkenswerther, als sie sich völlig mit den Principien decken, die Otto Ludwig in seinen „Dramaturgischen Aphorismen" entwickelt und mit Recht als Grundlage tragischer Kunst bezeichnet hat.

Wiederholt benützte Keller die Gelegenheit, vom Drama, diesem „erhöhten Spiegelbilde des Lebens", zu reden. Am eindringlichsten that er dies in seinem Aufsatze: „Am Mythenstein" (1860). Da plant er eine Wiedergeburt der dramatischen Kunst aus dem Schoße des Volkes. Schützen- und Gesangsfeste sollten zuerst den Anlaß geben zu volksthümlichen dramatischen Spielen. Aus den Aufzügen, wie sie ja bei solchen Veranstaltungen üblich sind, aus den Wett- und Wechselgesängen der Sängerchöre könnte sich eine Art nationaler Oratorien und im Laufe der Zeit eine neue dramatische Kunst entwickeln. In diesen großartigen Plänen sympathisirte Gottfried Keller mit seinem Freunde Richard Wagner und ahnte

jene Zeit voraus, wo der Ruf nach Volksbühnen und Volksdramen allgewaltig sich erheben würde.

Der Aufsatz „Am Mythenstein" ist bemerkenswerth durch die hohe Vollendung seiner Diction. Er ist ein Musterstück Keller'scher Prosa. Keller's Technik dichterischer Landschaftsmalerei läßt sich an ihm mit Nutzen studiren. Er setzt nicht Farbe an Farbe, Strich an Strich, sondern zeigt uns den Eindruck, den seine Phantasie von der Außenwelt empfängt, und mit dem behaglichen Ausspinnen dieser Eindrücke zieht er unser Auge und unser Gemüth in den Kreis seiner Betrachtung. Der Duft, der um die Dinge liegt und der die Stimmung heißt, setzt sich bei ihm in Gefühlstöne um, und diese werden durch die Vorstellungen, mit denen der Dichter sie verbindet, dem Leser übermittelt. So kommt es, daß die Farben seiner Schilderungen um so glanzvoller erscheinen, je stärker die Vorstellungskraft des Lesers sich erweist. Und so preist Otto Ludwig (in einer in seinem Nachlasse gefundenen Besprechung von Keller's „Romeo und Julie auf dem Dorfe") „das tiefe und glühende Giorgionische Colorit, die compacte Tizian'sche Leiblichkeit der Keller'schen Novelle".

Keller's Phantasie liebt zuweilen ein seltsames Tänzchen. Sie ähnelt darin der schöpferischen Kraft Böcklin's, in dessen Gemälden man unschwer manchen dem Dichter verwandten Zug entdecken mag. Der treue Geleiter von Keller's Phantasie, der die Pfade erklärt und am Kreuzweg entscheidet, der den Meister stillestehen oder weiterschreiten heißt, ist der Humor. Es ist ein Humor der Wahrhaftigkeit. Er hält die Wünschelruthe,

die ihm sagt, wo unter menschlichen Fehlern und Gebresten eine Ader echten Goldes, lauterer Wahrheit läuft. Der Mann, der beschaulich in seinem Winkel sitzt und hellen Auges in's Freie schaut, wobei huschende Sonnenstrahlen tausendfältig ihm um Aug' und Lippen spielen, ist ein „Wissender"; und wenn es ihm Ernst wird in seiner Rede, dann flammt dies sein Wissen auf, weithin leuchtend wie zehrende Lohe. Mit ihr möchte Keller vernichten, was er haßt, und er haßt vor Allem die Lüge, in welcher Form sie ihm auch begegnet. Darum macht er auch Front gegen alles Akademische in der Kunst, wo hinter leerem Formelwesen Mangel an Kraft und Individualität sich verbirgt; denn auch die Kunst lügt, wenn sie uns irgend welches Können und Vermögen vortäuschen will.

Was Keller liebte und zu bilden trachtete, war der Charakter. Das läßt sich auch aus allen seinen Kritiken ersehen. Nicht zum Mindesten aus der großen Besprechung Gotthelf's, die der Nachlaß uns wieder näher bringt. Gotthelf legte in seinen Dorfgeschichten den Schwerpunkt nicht auf Liebesconflicte und spannende Erlebnisse, sondern auf die Schilderung von Charakteren. So that auch Keller. Es ist nicht die Liebe, die in seinen Romanen und Novellen die Hauptrolle spielt, es ist nicht die Intrigue, die unser Interesse erweckt. Das volle Licht fällt auf die Charakterbildung, Charakter-Entwickelung der Figuren; nicht für Vorgänge, sondern für Menschen sucht der Dichter unsere Theilnahme. Der Weg dieser Menschen führt durch Irrungen und Wirrniß und geht bis zu dem Punkte, wo der Held wieder auf gerader Straße steht oder,

wo der Dichter dem Leser die Richtung weisen kann. Keller's Menschen sind der Mehrzahl nach überreich mit Phantasie begabt. Manche von ihnen führen ein wahres Doppelleben. Sie träumen mit wachem Auge und verwechseln die wirkliche Welt mit der Scheinwelt ihrer Träume. Das Glück, das sie suchen und das sie finden, wenn sie zur Läuterung gelangt sind — ist die Güte! Wer gut ist, ist glücklich, so scheint Keller's Lebensweisheit zu lauten!

Keller kämpft in dem Aufsatze über Gotthelf, den er mit jungen Jahren zuerst veröffentlichte (1849/55), mit Zorn und Eifer gegen dessen kurzathmige Weltanschauung, gegen den Pfaffen, der immer wieder dem Novellisten über die Schulter guckt und ihm in's Ohr bläst. In reiferen Jahren, wenn Keller, wie dies seine Absicht war, den Aufsatz überarbeitet hätte, würde er freilich diesen Eifer gefühlt, seine Schärfe gemildert haben, nicht etwa, weil sich seine Ansichten seitdem in ihr Gegentheil verkehrt — es ist wohl übertrieben, anzunehmen, daß Keller aus einem Radicalen ein Conservativer geworden — sondern weil er eine höhere Stelle zur Ausschau erstiegen und statt zu wettern, über Thorheit und Kurzsichtigkeit nur lächelte. Er lächelte allerdings dann auch über seinen eigenen ehemaligen Optimismus, und manchmal war auch sein Lächeln bitter und verdrießlich. Es ist bewundernswerth, wie Keller mit seinen heftigen Angriffen auf Gotthelf's Denkweise die tiefste Achtung vor dessen Künstlerschaft verbindet. Er sieht in Gotthelf eines der größten epischen Genies aller Zeiten. Die Worte, die er,

um ihn zu würdigen, über das Epos spricht, lassen sich aber noch mit größerem Rechte auf Keller's Novellen anwenden: „Zu den ersten, äußeren Kennzeichen des wahren Epos gehört, daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrirten Schilderung und Geschichte hin und her geschoben zu werden, das heißt, daß die Erscheinung und das Geschehende in einander aufgehen." Dieses Ineinandergreifen von Schilderung und Erzählung, wobei die eine aus der anderen hervorgeht und organisch mit ihr verbunden ist, bildet das große technische Geheimniß aller epischen Kunst. Diese Technik kann des Realismus nicht entrathen. Aber freilich ist in dieser Beziehung nur realistisch, der es sein kann. Der Idealismus der Impotenz wird rathlos vor dem Gesetze stehen, das die Verbindung des Menschen mit seinem Boden, seiner Umgebung fordert.

Und wie seine Helden, so war auch Keller treu dem Stück Erde, darauf er stand. Er liebte seine Heimat mit starker Seele. C. F. Meyer schrieb über ihn: „Am meisten aber und gewaltig imponirte mir seine Stellung zur Heimat, welche in der That der eines Schutzgeistes glich: er sorgte, lehrte, predigte, warnte, schmollte, strafte väterlich und sah überall zu dem, was er für recht hielt."

Das spricht überall aus den Artikeln des vorliegenden Bandes, aus den Erinnerungen an Schweizer Dichter, Künstler und Politiker, aus den Bettagsmandaten, die er als Züricher Staatsschreiber verfassen mußte und die Zeugniß abgeben für seine reine Menschlichkeit. An

diesen hätte auch der alte Berghansli, der Held der kleinen Geschichte „Der Wahltag", trotz seiner Lust, die Proclamationen der Regierung zu bekritteln, eitel Freude gehabt.

Sich selbst die Treue halten! Das klingt wie ein hallender Grundton durch die Werke Meister Gottfried's. „Immer gleich und stets geübt, das macht den Mann!" schärft der Berghansli seinen Söhnen ein. Wenn immer auch der Dichter und der Weise sprach, das Herz des großen, guten, edlen Menschen schlug in den Worten.

Register.

